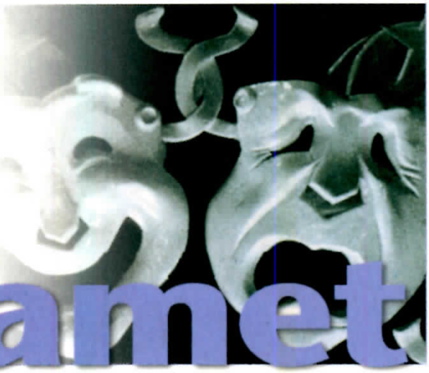


David Mamet

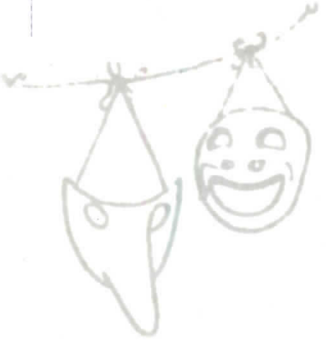
Três usos da faca

sobre a natureza e a finalidade do drama

COLEÇÃO OFICINA INTERIOR

CIVILIZAÇÃO
BRASILEIRA

"É da natureza humana dramatizar. Dramatizamos o clima, o trânsito e outros fenômenos impessoais lançando mão do exagero, da justaposição irônica, da inversão e da projeção, todos os instrumentos que o dramaturgo utiliza para criar e o psicanalista usa para interpretar fenômenos emocionalmente significativos. Dramatizamos um incidente tomando os eventos e reordenando-os, alongando-os e comprimindo-os, a fim de poder compreender seu significado pessoal para nós, como protagonistas do drama individual que compreendemos ser a nossa própria vida."



ISBN 85-200-0575-6

9 788520 005750

Agora, só me lembro de um livro de ensaios sobre literatura que tenha me inspirado mais do que *Três usos da faca*, de David Mamet: *De poesias e poetas*, de T. S. Eliot. No livro, Eliot relatava sua descrença em escrever versos numa língua que não fosse a do seu pensamento. Como Beckett, que escrevia habilmente seus livros em francês e posteriormente os traduzia para o inglês. Mamet, nestes três ensaios sobre a estrutura do drama, me lembrou o prazer que tive em conhecer o que ainda considero sua obra máxima no teatro: *Glengary Glen Ross* (*O caixeiro viajante*, dos anos 80). E, mais uma vez, concluo que nos últimos quinze anos só fiquei tão empolgado com *3 Tall Women*, de Albee. Ora, Mamet sempre freqüentou minhas listas. Depois, traduzi, junto com Erica Migon, seu *thriller O criptograma* e constatei o quanto esse homem de Chicago parece beber o mesmo *bourbon* de silêncio de Harold Pinter. É perfeito tradutor de seu raciocínio apaixonado pela forma dramática e como esta se relaciona com nossa vida. Ele escreve com uma simplicidade assustadora e um conhecimento ímpar sobre assuntos complexos como a natureza e a finalidade do drama.

Este livro também servirá como ponto de conexão entre o desenho realista de sua dramaturgia e os discursos sociais, por vezes herméticos e caóticos, que nos assombram na vulgaridade da vida. Investiga as funções reais da dramaturgia. O que me assusta é pensar que países como a Inglaterra, Estados

Unidos, Alemanha desenvolveram na segunda metade do século uma dramaturgia potente que me faz lembrar rapidamente de trinta nomes que trarão benefícios e marcarão definitivamente a história do teatro do nosso século. E isso acontece com a tradição de ensaios acadêmicos ou jornalísticos poderosos como este, com capacidade de analisar, organizar, referenciar a dramaturgia contemporânea. Coisa que no Brasil marcha em passos tortos. Notem a importância de lançamentos traduzidos como este no nosso país. Quem sabe, daqui a algum tempo não teremos espaços em nossos jornais para ensaios sobre a obra de João Falcão, por exemplo, e não para críticas minguadas de dialéticas pobres a ponto de considerar um texto bom ou ruim, simplesmente.

Este livro, brilhantemente traduzido por Paulo Reis, é o que o americano chama de *must-read*. Negue-o, repense-o, mas admita que está diante de um homem brilhante. Capaz de analisar a origem do drama na essência de sua idéia e como ele se estende para o nosso discurso diário. Uma consideração crítica sobre a extensão dramática do *pop way we live*. Se você não o conhece ou só o conhece por *Oleanna* ou *Perversidade sexual em Chicago*, caminhe até aquele balcão e leve para casa, numa sacola de plástico, o que há de grande em pensamento dramático no mundo hoje.

Felipe Hirsch

capa Evelyn Grumach

Três usos da faca

Coleção Oficina Interior

Títulos já publicados:
Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir, Ambroise Vollard
O músico em mim, Alejo Carpentier
Fazer um filme, Federico Fellini

A sair:
Sobre direção de cinema, David Mamet
O mito do maestro, Norman Lebrechet

Este livro é dedicado a Michael Feingold.

Sumário

CAPÍTULO 1

O fator de resfriamento do vento 9
A PARTIDA PERFEITA 15
O ANTI-STRATFORDIANISMO 19
A PEÇA DE MENSAGEM 20
CARTAS DE TRÂNSITO 27

CAPÍTULO 2

Problemas do segundo ato 37
VIOLÊNCIA 46
AUTOCENSURA 54

CAPÍTULO 3

Três usos da faca 63
A CANÇÃO DAS ONZE HORAS 69
O FINAL DA PEÇA 75

ÍNDICE 79

CAPÍTULO 1

O fator de resfriamento do vento

É da natureza humana dramatizar. Pelo menos uma vez por dia reinterpretamos o clima, um fenômeno essencialmente impessoal, tornando-o expressão de nossa atual visão do universo: "Que ótimo. Está chovendo. Logo agora que eu estou triste. A vida é assim mesmo, não é?"

Ou então dizemos: "Não me lembro de já ter feito tanto frio assim", a fim de forjar uma união com nossos contemporâneos. Ou então comentamos: "Quando eu era rapaz os invernos eram mais longos", para aproveitarmos um dos encantos da idade.

O clima é impessoal, e tanto o compreendemos quanto o exploramos dramaticamente, ou seja, como possuidor de um enredo, a fim de compreender seu significado *para o herói*, ou seja, para nós mesmos.

Dramatizamos o clima, o trânsito e outros fenômenos impessoais lançando mão do exagero, da justaposição irônica, da inversão e da projeção, todos os instrumentos que o dramaturgo utiliza para criar e o psicanalista usa para interpretar fenômenos emocionalmente significativos.

Dramatizamos um incidente tomando os eventos e reordenando-os, alongando-os e comprimindo-os, a fim de poder compreender seu significado pessoal para nós, como protagonistas do drama individual que compreendemos ser a nossa própria vida.

Se você dissesse "Fiquei esperando no ponto de ônibus hoje", provavelmente não seria dramático. Se falasse "Fiquei esperando muito tempo no ponto de ônibus hoje", poderia ser um pouco mais dramático. Se dissesse "O ônibus veio rápido hoje", não seria dramático (e na verdade não haveria razão para dizer isso). Mas você poderia perguntar "Sabe com que rapidez o ônibus veio hoje?" e, subitamente, estaríamos captando os eventos da vida e usando instrumentos dramáticos.

"Esperei *meia hora* por um ônibus hoje" é uma declaração dramática. Significa: "Esperei uma quantidade de tempo suficiente para ter certeza de que você compreenderá ter sido 'tempo demais'."

(E essa é uma distinção sutil, pois o declarante não pode escolher um tempo curto demais para ter certeza de que a compreensão será comunicada, nem longo demais para que o ouvinte possa tomá-lo como autêntico, pois caso contrário a declaração deixa de ser *drama* e passa a ser *farsa*. De modo que o protodramaturgo escolhe inconscientemente e, como é de nossa natureza, com absoluta perfeição a quantidade de tempo que permite ao ouvinte *suspender sua descrença* — para *aceitar* que uma espera de meia hora não está fora do reino das probabilidades, mas ainda assim *está* dentro dos parâmetros do incomum. O ouvinte então aceita a afirmativa pelo prazer que ela proporciona, e uma peça pequena porém perfeitamente reconhecível acaba de ser encenada e apreciada.)

"Esta é apenas a terceira vez na história da National Football League (NFL) em que um calouro, anteriormente afastado pelo que se acreditava ser uma contusão séria, retorna e corre mais de 100 jardas numa partida das finais."

Essa estatística da NFL, como a espera pelo ônibus, capta algo que não é notável e o emoldura, dando-lhe valor dramático. À exclamação "Que corrida!" é dada uma estatística que nos permite saboreá-la melhor/por mais tempo/de forma diferente. À corrida é atribuído o peso dramático do incontestável.

Pegue essas frases tão úteis: "você sempre" e "você nunca". Com elas nós reformulamos o incipiente, transformando-o no dramático. Exploramos nossa declaração dando-lhe forma dramática, em prol de algum benefício pessoal. Talvez ganhando transcendência sobre um interlocutor significativo, tal como no caso de "você sempre" e "você nunca". Talvez abrindo uma conversa à mesa do jantar com um bom assunto para conversa: "Esperei meia hora por um ônibus hoje."

Nessas pequenas peças transformamos o geral ou o banal no específico e objetivo, ou seja, parte de um universo que nossa própria formulação proclama como compreensível. Trata-se aí de boa dramaturgia.

A *má* dramaturgia pode ser encontrada no discurso de políticos que têm entre quase nada e nada para dizer. Eles subvertem o processo e falam, ao contrário, do subjetivo e do nebuloso: falam do futuro. Falam do amanhã, falam do estilo americano, da nossa missão, do progresso, das mudanças.

Estas são expressões levemente, ou nem tão levemente assim, panfletárias (significam "Ergam-se" ou "Ergam-se e saiam correndo por aí com audácia") que *substituem* o drama. Ocupam espaço na progressão dramática e funcionam de forma semelhante a cenas de sexo ou perseguições de carros em filmes *trash*: não têm relação com problemas reais e são inseridas como enfeites modulares numa história desprovida de conteúdo.

(Da mesma forma podemos presumir que, como os democratas e os republicanos reagem às posições uns dos outros com gritos de "Que escândalo", suas posições sejam essencialmente idênticas.)

Podemos ver a carência dramática natural nas reportagens jornalísticas sobre as bilheterias dos filmes. A carência dramática — esse nosso impulso de estruturar causa e efeito a fim de aumentar nosso cabedal de conhecimentos práticos sobre o universo — está ausente nos próprios filmes, mas emerge espontaneamente em nossa proclamação de um drama que ocorre naturalmente *entre* os filmes. Tal como, quando exaurimos nosso interesse por Zeus, espontaneamente criamos o panteão.

Alguns dizem que a temperatura da terra está subindo. Não, dizem outros, não está, nossos sentidos é que estão errados. E, assim, temos o fator de resfriamento do vento. Como não conseguimos eliminar nossa ansiedade a respeito das mudanças no clima, nós a dramatizamos, influenciando até essa menos pessoal e mais científica (seria de se pensar) das medições, a temperatura, exatamente como dramatizamos nossa espera no ponto de ônibus.

Preciso sentir-me prejudicado, de modo que digo: "E o maldito ônibus chegou meia hora atrasado!" Não agüento a ansiedade, de modo que falo: "A temperatura pode estar mais quente do que o normal, mas *com* o fator de resfriamento do vento..."

(É favor notar que esse é um artifício dramático bastante elegante, pois o vento não sopra com a mesma velocidade o tempo todo e pode ser afetado pela posição da pessoa dentro ou fora de sua trajetória. O "fator" permite que a pessoa suspenda sua descrença em troca do prazer que isso acarreta.)

Quando o conteúdo do filme ou as decisões da legislatura não são satisfatórios (ou seja, não mitigam nossa ansiedade, não oferecem esperança), transformamos sua ação árida numa super-história, assim como o mito da criação foi desbancado pelo panteão, com batalhas cruentas substituindo a anomia do ser primordial/nada. (Se assistirmos a qualquer drama de televisão por um tempo suficiente, seja a Casa Branca dos Clinton, *Hill Street Blues* ou *Plantão médico*, veremos o impulso dramático original dar lugar a rusgas domésticas. Depois de um tempo, o novo deixa de ser novo e exigimos drama. É assim que percebemos o mundo.)

Nosso mecanismo de sobrevivência ordena o mundo em causa-efeito-conclusão.

Freud chamava a música de "perversidade polimorfa". Temos prazer com a música porque ela insinua um tema, o tema se auto-elabora e depois chega a uma resolução, e aí ficamos encantados como se aquilo fosse uma revelação filosófica, embora essa resolução seja desprovida de conteúdo verbal. Tal como a política e tal como a maior parte do entretenimento popular.

Ao final do dia, as crianças ficam pulando para gastar as últimas energias daquele dia. O equivalente adulto, quando o sol se põe, é criar ou testemunhar um drama, ou seja, ordenar o universo segundo uma forma compreensível. Nossa peça/filme/fofoca ao crepúsculo é o último exercício desse mecanismo de sobrevivência naquele dia. Através disso tentamos descarregar quaisquer energias perceptivas residuais a fim de dormir. Queremos ver ali um drama imediatamente, e se ele não surgir iremos improvisá-lo a partir do nada.

A partida perfeita

O que desejamos numa partida perfeita?

Desejamos que nosso time entre em campo e surre os adversários desde o primeiro momento, emplacando uma goleada até o apito final?

Não. Desejamos uma partida arduamente disputada, que contenha muitas reviravoltas satisfatórias mas que também possa ser vista, em retrospecto, como tendendo sempre para uma conclusão inevitável e satisfatória.

Desejamos, na realidade, uma estrutura em três atos.

No primeiro ato nosso time entra em campo, de fato prevalece sobre os adversários e nós, seus partidários, ficamos orgulhosos. Mas antes que esse orgulho possa amadurecer e se tornar arrogância, ocorre uma coisa nova: nosso time comete um erro, o outro lado se inspira e avança com força e imaginação até então insuspeitadas. Nosso time fraqueja e recua.

No segundo ato dessa partida perfeita nosso time, abalado e confuso, esquece os rudimentos de coesão, estratégia e destreza em que se baseava sua força. Afunda cada vez mais no lodaçal do desalento. Todos os esforços contra isso parecem inúteis; e quando achamos que a maré talvez tenha virado a nosso favor de novo, uma penalidade ou decisão adversa é marcada, anulando o ganho obtido. O que poderia ser pior?

Mas esperem: logo quando tudo parece irremediavelmente perdido, o socorro vem (terceiro ato) de uma fonte inesperada. Um jogador até então reputado como de segunda categoria surge com um bloqueio, uma corrida ou um passe que oferece o vislumbre (o *vislumbre*, atentem) da possibilidade de vitória.

Sim, apenas um vislumbre, mas que é suficiente para animar o time a algo semelhante a seus melhores esforços. E o time, de fato, desperta, empata o placar e, *mirabile dictu*, realiza "aquela jogada" que iria colocá-lo em vantagem.

Apenas para vê-la anulada, mais uma vez, pelo destino ou seu lugar-tenente: um árbitro equivocado, ignorante ou mal-intencionado.

Mas vejam: as lições do segundo ato[1] não foram desperdiçadas pelo nosso time. Este ou aquele pode dizer que é tarde demais, que o relógio está adiantado demais, que nossos heróis estão cansados demais, mas *ainda assim* eles se unem em um último esforço, uma última tentativa. E eles prevalecem? Chegam a triunfar, restando poucos segundos no relógio?

Eles *quase* triunfam. Assim como nos segundos finais da peça, o resultado depende daquele guerreiro solitário, aquele herói, aquele campeão, aquela pessoa a quem, no momento final, todas as nossas esperanças pedem aquela jogada, corrida, passe ou pênalti finais.

Mas esperem: esse guerreiro que teríamos escolhido para a tarefa, esse campeão, está contundido. Não há mais ninguém no banco de reservas além de um neófito etc.

Com essa concepção vemos que não apenas a partida recapitula o drama, mas cada ato da partida (a "partida perfeita", observem) recapitula a partida (seguindo o paradigma: "Sim! Não! Mas esperem...!"), assim como cada ato da peça recapitula o todo. A partida, portanto, talvez seja um modelo da teoria de Montagem de Eisenstein: a idéia de um *Plano A* é sintetizada com a idéia de um *Plano B* para nos dar uma terceira idéia, terceira idéia essa que é o alicerce irredutível sobre o qual a peça será construída.

---

[1] Nós, presos ao drama do momento, não reconhecemos na hora que o segundo ato *continha* lições. Observamos e compreendemos aquilo como uma série de acontecimentos ao mesmo tempo aleatórios e infelizes. Em *retrospecto*, intuímos/apreendemos sua operação como parte de um todo — ou seja, apreendemo-lo como parte de um drama.

A defesa do time A e o ataque do time B são sintetizados *na jogada*, a jogada isolada, após a qual a bola se encontrará numa posição diferente. E para essa nova posição (uma bola na mesma posição mas num momento posterior está sempre, é claro, numa nova posição) nós da platéia internalizamos/intuímos/criamos/atribuímos um significado filosófico.

Pois nós racionalizamos, objetificamos e personalizamos o processo da partida exatamente como fazemos com o de uma peça, de um drama. Pois, afinal, aquilo é um drama, com significado para nossas vidas. Por que outra razão a assistiríamos?

Isso é prazeroso como a música, como a política e como o teatro, porque exercita, lisonjeia e informa nossa capacidade de análise racional: nossa habilidade de aprender uma lição, ou seja, nosso mecanismo de sobrevivência.

Essa peça, que pode ou não ocorrer, mas que apreendemos (satisfação semelhante pode ser encontrada no movimento das nuvens, por exemplo, quando nos sentimos filosóficos) porque somos obrigados a tal, porque isso é de nossa natureza, pode, ao final de seu desenrolar, fazer com que nos sintamos melhores, e talvez tornar o mundo melhor, por causa do que apreendemos. Um outro desenrolar pode nos acalmar (ou também nos enfurecer ou depravar) simplesmente ao estimular nossa capacidade de síntese, tal como a linda gatinha brincando com o novelo de linha fica feliz porque está fazendo exercício, como os grupos patrióticos ficam analogamente felizes ao ensaiarem (seja em que forma embriônica) suas guerras.

É difícil, por fim, *não* ver nossas vidas como uma peça em que nós mesmos somos o herói; e essa luta é a grande tarefa da religião, da qual o drama costumava fazer parte antes do pecado original.

O anti-stratfordianismo

É freqüente, no *show business*, ficarmos sabendo que primeiro esse e depois aquele superastro ou estrela do palco ou da tela está exigindo que todos os seus colegas de trabalho assinem um acordo comprometendo-se a não olhar para ele ou ela; quando o superastro ou estrela aparecer, a ralé deve baixar o olhar.

Um astro musical anda agora insistindo que não tem nome, mas apenas um glifo, ou um símbolo, e que esse nome é impronunciável (distinção essa até então reservada a uma certa deidade venerada por meu povo, os judeus).

Consideráveis parcelas da população insistem que Elvis não morreu.

Nesses casos, o mortal foi elevado, ou está pleiteando ser elevado, à posição de um deus. Hoje em dia, tal como na Roma antiga, quando todas as avenidas de sucesso já foram percorridas e todos os prêmios ganhos, o prêmio final é o delírio de divindade.

A mesma grandiosidade serve os egos não apenas dos de cima mas dos de baixo. Se para o ato de deificação são necessários os eleitores-espectadores-devotos — por sua cumplicidade, ainda que não fosse por mais nada —, isso não *os* torna maiores do que um deus?

Vemos a busca pela divindade na afeição às idéias de reencarnação e "canalização". Em cada uma delas os que pensam corretamente derrotam a morte, essa indignidade à qual os não-eleitos estão infelizmente sujeitos.

Os anti-stratfordianos afirmam que Shakespeare não escreveu as peças de Shakespeare; que foi outro sujeito com o mesmo nome, ou com nome diferente. Com isso, invertem a equação megalomaníaca e tornam-se não os eleitos, mas os *superiores* dos eleitos. Impedidos de escrever as peças de Shakespeare por um lamentável acidente temporal, eles aceitam, na fantasia de quase todo editor, o manto de *primum mobile*, lançam o (falsamente apontado) criador no esquecimento e banham-se na adulação da multidão com sua proeza de descoberta e compreensão, a qual é muito mais profunda e intelectualizada do que o necessariamente porco trabalho do autor.

Ao fazer isso, os anti-stratfordianos identificam-se como campeões das castas superiores (o conde de Oxford, Bacon, Elizabeth) e, mais importante que isso, se revelam como aqueles-que-subjugam-a-morte. Designam a si mesmos como a "eternidade", ou a força que irá julgar todas as coisas.

Atribuir a autoria a Bacon etc. é como a barretada que a gerência faz ao trabalho preguiçoso, estando no mesmo nível de um prêmio de "Melhor funcionário da semana", no qual o verdadeiro *status* jaz não com o recipiente mas com o doador e seu poder paternalista.

O anti-stratfordiano, tal como o crente numa terra plana e o criacionista, elege a si mesmo Deus, possuidor do poder de sobrepor-se à ordem natural; e a mais profundamente oculta, porém abrangente, fantasia dos acima citados é o delírio absoluto de divindade: "*Eu* fiz o mundo."

A peça de mensagem

A peça de mensagem é um melodrama isento de inventividade.

Sua declarada questão, "como podemos curar o abuso conjugal, a Aids, a surdez, a intolerância religiosa ou racial?", permite que o espectador nutra fantasias de poder: "Vejo as opções apresentadas e decido (junto com o autor) qual a correta. Se *eu* estivesse no lugar daqueles no palco, *eu* faria a escolha correta. E votaria com o herói ou a heroína, em vez de com o vilão."

Quando a escolha correta é permitida à platéia (seja através do triunfo ou fracasso enobrecedor do protagonista), seus membros podem, e irão, dizer com complacência: "E eu já não sabia o tempo todo? Eu *sabia* que os homossexuais, os negros, os judeus e as mulheres também são gente. E eis que minhas percepções se revelaram corretas."

Esta é a recompensa oferecida à audiência de uma peça de mensagem. A recompensa oferecida pelo melodrama sentimental é um tanto diferente. Esse melodrama oferece a ansiedade vivida em segurança, enquanto a peça de mensagem oferece a indignação. (O noticiário televisivo oferece ambos.) Nesses falsos dramas nutrimos um desejo de nos sentir superiores aos eventos e à história, em suma, à ordem natural.

O mito, a religião e a tragédia abordam nossa insegurança de forma levemente diferente. Despertam reverência. Não negam nossa impotência, mas através dessa confissão nos livram do fardo de sua repressão.

(Aqueles meramente ignorantes podem até gostar das peças de Shakespeare. Mas imagino que para o anti-stratfordiano a experiência de assisti-las jamais estará completamente imune à irritação por sua falsa atribuição.)

O romantismo celebra a inevitável salvação/triunfo do indivíduo pelas ações de/sobre os deuses; sendo tal triunfo por fim devido não aos esforços, mas a alguma excelência inerente (ainda que insuspeitada) por parte do protagonista.

A tragédia celebra a subjugação do indivíduo e com isso a sua libertação do fardo da repressão e sua acompanhante, a ansiedade ("quando o remédio se exaure, finda também o sofrimento").

O teatro tem como tema a jornada do herói, sendo o herói e a heroína aquelas pessoas que não cedem à tentação. A história do herói é sobre uma pessoa que está passando por um teste que ela não escolheu.

Heróis e heroínas da peça de mensagem, porém, passam por um teste sobre o qual têm controle absoluto. Escolheram o teste e vão ter êxito. É um melodrama, e o acompanhamos porque até um certo ponto ele faz com que nos sintamos melhor acerca de nós mesmos; é a realização de uma fantasia adolescente, como o filme de ficção científica. Sabemos que ao final dessa fantasia o bem prevalecerá. Sabemos que os marcianos serão derrotados. Sabemos que o herói descobrirá, na peça de mensagem, que os surdos também são gente, que os cegos também são gente. O vilão será vencido. O herói entrará e salvará a garota amarrada aos trilhos. E assim nosso prazer se evapora logo que saímos do teatro. Como o adolescente, queríamos nos comprazer numa fantasia de poder sobre o mundo adulto; assim o fizemos, e passamos os breves momentos da aventura (o roubo da placa de Pare) nos sentindo poderosos.

Por outro lado, o herói de uma tragédia tem de lutar contra o mundo, embora indefeso e sem outras ferramentas que não sua vontade. Tal como Hamlet, Odisseu, Édipo ou Otelo. Todas as mãos se erguem contra esses heróis e eles não estão à altura da jornada que têm que empreender. A força desses heróis vem do seu poder de resistência. Eles resistem ao desejo de manipular, ao desejo de "ajudar". O autor da revista do Super-homem, para não falar dos economistas do governo, pode nos "ajudar" a chegar a uma solução proclamando que suspendeu as leis naturais, mas no final Hamlet, Otelo, vocês, eu e o resto da platéia têm de viver no mundo real, e a "ajuda" prestada pela repressão ao conhecimento disso é na verdade uma ajuda bem pobre.

Alguém disse (Reagan declarou isso, e tenho certeza de que foi dito antes dele): "As nove piores palavras de nossa língua são: 'Eu sou do governo e estou aqui para ajudar.'" Isso significa: "Vou sugerir soluções para um problema com o qual não só eu não estou envolvido mas ao qual me sinto superior." Isso é feito por políticos. É feito por professores e pais.

Ao ouvirem esta ajuda que se anuncia, as crianças, os eleitores e os espectadores sentem-se hostis, mas sufocam sua hostilidade. Dizem: "Espere um instante, essa pessoa está me dando um presente; não é o presente que eu queria, mas como ouso me enfurecer?"

No teatro, o processo de "ajuda" não é uma participação na jornada do herói. É um processo de infantilização e manipulação da platéia.

O líder, o grande homem ou mulher, não diz: "O fim justifica os meios." O grande vulto diz: "Não existe o fim, e embora isso possa me custar caro (como custou a vida a Santa Joana; como pode custar a X, Y ou Z a eleição; como pode custar ao ator o papel no teste), eu não vou dar-lhes o que eles querem, se o que querem é uma mentira."

É o poder de resistência que nos afeta. É o poder de alguém como o Dr. King ao dizer: "Não tenho instrumentos; vocês podem me matar se quiserem, mas terão de me matar."

É o poder de Theodor Herzl, que disse: "Se você quiser, isso não será apenas um sonho."

Herzl foi ao julgamento de Dreyfus e declarou: “Os judeus precisam de uma pátria, essa perseguição tem de acabar, desculpem.” E nenhum dos ricos queria dar dinheiro a ele. De modo que ele foi aos pobres e pediu moedas de dez e cinco centavos. Todos disseram que ele era idiota. Mas cinqüenta anos mais tarde, eis o Estado de Israel.

O poder de resistência torna a jornada do herói afetiva. E para que a platéia empreenda essa jornada é essencial que o autor a empreenda. É por isso que escrever nunca fica mais fácil.

As pessoas que se sujeitam à jornada do herói criam os poemas de Wallace Stevens, a música de Charles Ives ou os romances de Virginia Woolf; ou, para colocar a coisa de modo diferente, não pode tocar chorinho quem nunca chorou.

O teatro é uma arte comunitária. Uma das melhores coisas que sei sobre comunidade é o que São Paulo disse: “O que eu sou para vocês me assusta, mas o que sou *com* vocês me conforta. Para vocês, eu sou um bispo; com vocês, sou um cristão.”

Quando você entra no teatro, tem de estar disposto a dizer: “Estamos todos aqui para entrar em comunhão e descobrir que diabos anda acontecendo neste mundo.” Se não estiver disposto a dizer isso, o que você recebe é entretenimento em vez de arte, e entretenimento pobre, ainda por cima.

Na peça de mensagem, no noticiário noturno e no drama romântico do *uber*-indivíduo, o triunfo eventual recebe uma posição de cortesia como estando “em dúvida” (a possibilidade de vitória dos EUA na guerra do Golfo; o destino de Sherlock Holmes) para nos permitir novamente saborear e dominar a ansiedade. Mas assim que aquele episódio ou aquela guerra específica termina, assim que a nossa “vitória” é proclamada, a ansiedade se reinstala. Sabíamos que aquela luta era falsa, e precisamos então sair procurando outro adversário/outro vilão/outro filme de ação/outro povo oprimido para "libertar", a fim de nos certificarmos mais uma vez do que já sabemos não ser verdadeiro: que somos superiores às circunstâncias (que somos, de fato, Deus).

Na peça de mensagem, no noticiário noturno, no romantismo e no drama político, em tudo isso nós conquistamos não a nossa natureza, mas o nosso terror, aquela proposição específica única: defendemos as cores do romântico, ou seja, do capcioso, do ficcional, do falso; e nossa vitória nos deixa mais ansiosos do que antes. Se os outros aceitam nossa proclamação de divindade, as coisas no mundo devem estar piores do que imaginávamos, e nossa ansiedade então cresce. O ditador procura idéias menos prováveis ainda para reafirmar, e força obediência a elas com crueldade maior ainda; os Estados Unidos procuram tropegamente alguma causa justa na qual triunfar; Conan Doyle é obrigado a voltar a Sherlock Holmes e salvá-lo das cataratas de Reichenbach.

Nossa busca ansiosa de superioridade não pode ser aplacada por um triunfo momentâneo. Pois sabemos que no final teremos de sucumbir.

O romantismo da Europa ocidental nos deu Hitler, os romances de Trollope e os musicais americanos. Em cada um deles a excelência — às vezes oculta, mas sempre emergente — do herói a tudo vence. Tais dramas podem entreter, mas são falsos e têm um efeito debilitante cumulativo.

Vivemos num mundo extraordinariamente depravado, interessante e selvagem, onde as coisas realmente não são justas. A finalidade do verdadeiro drama é nos lembrar disso. Talvez isto tenha realmente um efeito social acidental e cumulativo: o de

Será!

nos lembrar de sermos um pouco mais humildes, um pouco mais gratos ou um pouco mais contemplativos.

Stanislavski diz que existem dois tipos de peças. Existem as peças das quais você sai e diz a si mesmo: “Meu Deus, eu simplesmente, eu nunca, caramba, eu quero, *agora* eu entendo! *Que* obra-prima! Vamos tomar um café.” E quando chega em casa já não se lembra mais do nome da peça e já não se lembra mais do que a peça tratava.

E existem peças — além de livros, canções, poemas e danças — que são talvez perturbadoras, intrigantes ou incomuns, das quais você sai inseguro, mas sobre as quais você pode pensar no dia seguinte, talvez por uma semana, e talvez até pelo resto da sua vida.

Porque elas não são limpas, não são bem-acabadas, mas há algo nelas que vem do fundo do coração, e, sendo assim, atinge o coração.

O que vem da cabeça é apreendido pela platéia, pela criança e pelo eleitorado como manipulatório. E podemos por um instante sucumbir ao manipulatório, porque nos sentimos bem perfilados ao lado do poder. Mas por fim acabamos compreendendo que estamos sendo manipulados. E nos ressentimos disso.

A tragédia é a celebração não do nosso triunfo eventual, mas da verdade; não é uma vitória, mas uma resignação. Muito do seu poder tranqüilizador vem, mais uma vez, daquela operação descrita por Shakespeare: quando o remédio se exaure, finda também o sofrimento.

Cartas de trânsito

Aquilo que o herói requer *é* a peça. Numa peça perfeita não encontramos nada extemporâneo a esse desejo único. Todos os incidentes prejudicam ou ajudam o herói/heroína na busca da meta única.

As campanhas políticas americanas são, tal como entendidas pelos marqueteiros de plantão, estruturadas como um drama. O herói é o povo americano, na pessoa do candidato. Ele ou ela cria um problema e jura resolvê-lo.

Tal como a platéia de uma peça, acompanhamos a trama *não* porque desejamos que o problema específico seja resolvido (por que deveríamos nos importar se Otelo assassina sua esposa imaginária?), mas porque qualquer solução *representa* a capacidade do indivíduo de triunfar. A política é, de fato, um drama estruturado com mais rigor do que a maioria daqueles encontrados no palco.

A arte performática, os *happenings* e a "multimídia" dos anos 60 revelaram aos artistas que a própria platéia *forneceria* um enredo para os eventos que ocorressem à sua frente entre o momento em que a cortina subisse e o momento em que caísse, e que não seria incumbência do dramaturgo/artista performático fazê-lo.

Nosso [illegible]

A Gang Comedy, as peças episódicas e a epidemia de peças modulares de um só ato esticadas para durarem um espetáculo inteiro — todas essas eram expressões da revelação de que a platéia pode fornecer um enredo próprio, como o faz nas campanhas políticas. (Um *son et lumière* é a *reductio ad absurdum* desse mecanismo, tal como uma convenção política.)

No momento em que escrevo, a política está mais perto do drama tradicional do que o próprio palco em si. Um problema é declarado, a peça começa, o herói (candidato) se oferece como o protagonista que *irá* encontrar uma solução, e a platéia presta atenção.

Tal como o drama mais tradicional, o problema na política é notavelmente imaginário, ou seja, é algo que ou não existe na realidade ou não pode ser erradicado pela ação política (os homossexuais continuarão suas práticas sexuais apesar da legislação, tal como sempre fizeram os heterossexuais).

Entramos na concessionária de automóveis para representar um drama. É uma oportunidade pouco freqüente de sermos elogiados, de sermos cortejados. Não queremos ouvir falar do projeto do motor, queremos ouvir como somos espertos.

E damos nosso voto — acompanhando com interesse — àquele herói político que dramatiza nossa vida e alivia, por algum tempo, a sensação de impotência e anomia que é o cerne da civilização moderna.

Um vendedor de carros que debochasse ou ignorasse nosso clamor por sedução morreria de fome, por mais que ele fosse capaz de falar de coisas automotivas. O político que tratasse de interesses legitimamente políticos não iria durar muito no cargo. Quem se lembra de Adlai Stevenson?

Portanto, a qualidade quimérica e especulativa da meta escolhida pelo político nos dá a certeza de que vamos ser recompensados pelo valor investido (pelo voto investido) e que *vamos* finalmente ter drama em vez de um raciocínio tedioso.

"O futuro", "Mudanças", "Uma vida melhor", "O estilo americano", "Valores familiares" são abstrações dramáticas. Não têm referência na realidade e são entendidas como se significassem: "Quando a luta tiver terminado. Quando as coisas estiverem resolvidas. Quando não houver mais incerteza em minha vida."

A caça às bruxas, judeus, não-americanos, homossexuais, imigrantes, católicos e hereges é, da mesma forma, um espetáculo, e nada tem de meta política, na verdade. Os principais agentes se auto-elegem como protagonistas, identificam o que está causando toda essa incerteza desgraçada no mundo e juram purgá-la se nós simplesmente votarmos neles.[2]

Shakespeare nos informa que a verdade é um cachorro que tem de ser chicoteado de volta ao canil, enquanto a senhora cadela pode ficar ao pé da lareira fedendo. E as questões políticas legítimas — o meio ambiente, a assistência médica — não encontram platéia por não serem dramáticas.

O princípio da economia psíquica funciona aqui, como em todas as esferas de nossa vida onírica. Podemos passar o dia todo nos preocupando se vamos tirar férias na Flórida ou em Utah, mas é pouco provável que sonhemos com isso. Não importa o quanto nossas preocupações cotidianas nos consumam: o tempo que passamos sonhando é valioso demais e será devotado a problemas não suscetíveis a considerações racionais.

Nosso tempo no teatro também é precioso. E uma peça boa não irá lidar com preocupações — não importa o quanto elas possam nos ocupar no dia-a-dia — que possam ser tratadas racionalmente.

O drama não precisa afetar o comportamento das pessoas. Para isso há um grande instrumento que é muito mais eficiente, muda o comportamento das pessoas e faz com que elas vejam o mundo de uma maneira nova. Ele é chamado de arma.

---

[2] O voto é nosso ingresso para o drama, e a meta do político de erradicar o *preencha a lacuna* não difere da promessa do superastro do filme de verão de subjugar o vilão — ambos prometem nos divertir pelo preço de um ingresso e uma suspensão de descrença.

DEfesa da A

Ora, venho trabalhando com platéias em foros diferentes há trinta anos ou mais. E nunca encontrei uma platéia que não fosse, coletivamente, mais esperta do que eu, e não sacasse a piada final antes de mim.

Por toda a minha vida essas pessoas pagaram o meu aluguel. Não me considero superior a elas e não tenho desejo algum de mudá-las. Por que deveria, e como poderia? Não sou diferente delas. Não sei nada que elas não saibam. Uma platéia (uma população) pode ser coagida por uma mentira, uma propina (uma arma); e pode receber instrução/pregação. Por qualquer um que tenha um púlpito improvisado e falta de respeito. Mas em todas essas alternativas acima está-se abusando da platéia. Ela não está sendo "mudada", está sendo forçada.

Os dramaturgos que tencionam mudar o mundo assumem uma superioridade moral para com a platéia e permitem que a platéia assuma uma superioridade moral para com as pessoas na peça que não aceitam os pontos de vista do herói.

Não é função do dramaturgo provocar mudanças sociais. Há grandes homens e mulheres que causam mudanças sociais. Fazem isso por meio de custosas demonstrações de coragem pessoal — arriscando-se até a levar umas cacetadas na cabeça durante a passeata rumo a Montgomery. Ou então se acorrentando a pilastras. Ou enfrentando a ridicularização ou o desdém. Arriscam suas vidas, coisa que pode inspirar o heroísmo em outros.

Mas a finalidade da arte não é mudar, e sim encantar. Não acho que sua finalidade seja nos esclarecer. Não acho que seja nos mudar. Não acho que seja nos ensinar.

A finalidade da arte é nos encantar: certos homens e mulheres (não mais espertos do que eu ou você) cuja arte pode nos

E pela Arte

encantar foram dispensados de sair, buscar água e carregar lenha. Não é mais complicado do que isso.

O teatro existe para lidar com os problemas da alma, com os mistérios da vida humana, e não com suas calamidades cotidianas. Eric Hoffer diz que existe a arte: por exemplo, *Esperando Godot*. E que existe o entretenimento popular: por exemplo, *Oklahoma*. E que existe o entretenimento de massa, como a Disneylândia. E nós, criaturas pecaminosas, estando condenadas à morte, se tivermos um bilionésimo de chance, provavelmente faremos o dinheiro ruim expulsar o dinheiro bom e perversamente transformaremos o belo no degradado e depravado.

Portanto, ao mesmo tempo que temos e ocasionalmente usamos a capacidade de deixar a arte recuperar e partilhar a reverência inerente à religião da qual ela foi prematuramente separada, também temos a capacidade de perverter esses impulsos em direção ao dramático, de nos oprimir e escravizar uns aos outros.[3]

Por um lado, temos Samuel Beckett. De outro, temos Leni Riefenstahl. Ambos lidam exatamente com a mesma capacidade humana de dar sentido ao intolerável: um, criando uma arte purificadora; a outra, propaganda de assassinato.

Não acredito que atingir as pessoas seja a finalidade da arte. Na realidade, não sei o que significa "atingir as pessoas". Sei o que Hazlitt falou: "É fácil fazer com que a turba concorde com você; é só você concordar com a turba."

---

[3] Note-se que quando exercitamos esses impulsos, não *dizemos* que desejamos "oprimir e escravizar" — dizemos que queremos "ajudar, ensinar e corrigir". Mas o resultado final é a opressão.

Aristóteles escreveu que nenhum mal pode se abater sobre uma pessoa boa, seja em vida ou após a morte. Tal pronunciamento pode ser tomado como uma promessa pueril, ou pode, talvez com mais correção, ser tomado como uma definição do mal. Ou seja, o que quer que se abata sobre uma pessoa boa, não importa o quão devastador, não pode ser mau se não nascer das *ações* dela (um defeito de nascença pode ser uma infelicidade, mas não pode ser mau).

Coisas que possam ocorrer *igualmente* a uma pessoa boa ou a uma pessoa má não podem ser más; podem ser apenas um acidente, e como tal é assunto apropriado não para o drama, mas para a fofoca.

Tal como a fofoca, as peças com uma "questão" têm uma grande capacidade de atrair nossa atenção momentânea; e também como a fofoca, nos deixam bastante vazios depois que nosso acesso de luxúria se esvai e é substituído, como geralmente ocorre, pela vergonha. E assim, as peças adotam as preocupações da política, o dia-a-dia, enquanto a política adota as preocupações do drama, preenchendo a lacuna teatral.

A apresentação de um objetivo teatral nos dá a certeza de que nossa atenção política será recompensada, assim como a presença do herói segurando uma pistola no anúncio do filme no jornal nos dá a certeza de que veremos "ação".

O filme que tenha uma arma no anúncio e nenhuma na tela irá tão mal quanto o político que prometa drama e se ocupe apenas de preocupações sociais. É portanto essencial para a campanha política saudável que as questões sejam amplamente, ou talvez totalmente, simbólicas, isto é, não-quantificáveis.

"Paz com honra", "Comunistas no Departamento de Estado", "Baixar os impostos para aumentar a produção", "Recapturar o sonho", "Trazer de volta o orgulho" — tudo isso cai no campo do espetáculo. Não são metas sociais; são, como nos dizia Alfred Hitchcock, *o MacGuffin*. Este era, é claro, o termo de Hitchcock para "aquilo que o herói quer", e sua devoção a esse conceito explica grande parte de seu sucesso como cineasta.

Ele compreendia que a meta dramática é *genérica*. Não precisa ser mais específica do que: o "Falcão maltês", as "Cartas de trânsito", o "Documento secreto". É suficiente que o protagonista-autor conheça o valor do *MacGuffin*. Quanto menos específicas forem as qualidades do *MacGuffin*, mais interessada a platéia ficará. Por quê? Porque uma abstração vaga permite que os membros da platéia projetem seus próprios desejos numa meta essencialmente sem características. Assim como fazem com as expressões "Americanismo", "Uma vida melhor" ou "Amanhã".

É fácil identificar-se com a busca por um documento secreto, porém um pouco mais difícil fazer isso com uma heroína cuja meta seja identificar e compreender o elemento rádio. E é por isso que os autores e diretores de biografias dramatizadas acabam recorrendo à ficção. Para serem eficazes, os elementos dramáticos têm de ter precedência — e acabarão por tê-la — sobre quaisquer fatos biográficos "reais". Nós espectadores pouco nos importamos, pois se quiséssemos estudar o elemento rádio leríamos um livro sobre o elemento rádio. Quando vamos ao cinema ver *The Story of Marie Curie* queremos descobrir como seu cãozinho Skipper morreu.

Num drama, como em qualquer sonho, o fato de algo ser "verdade" é irrelevante; só nos importa se aquilo é pertinente para a busca do herói (a busca de um *MacGuffin*) *tal como declarada a nós*.

O poder do dramaturgo, e portanto do papo furado político, reside na capacidade de declarar o problema.

(Durante o caso de O. J. Simpson encontrei-me numa festa com uma dupla de juristas famosos. Disse que me ocorrera que uma batalha legal consistia não na busca pela verdade, mas em posicionar-se pelo direito de escolher a questão central. Eles riram e me deram um beliscão na face. "Você acaba de pular os dois primeiros anos da faculdade de direito", declarou um deles.)

O "problema", o *MacGuffin*, a "ameaça ímpia ao corpo político" são coisas que têm o poder de estimular nossa imaginação, e como escreve Eric Hoffer, só fazendo isso é que se pode controlar a atenção de um grupo (a turba, o eleitorado, a platéia).

É da natureza da nossa faculdade de raciocínio ordenar os elementos de ameaça percebidos, identificá-los e estruturá-los a fim de contemplar métodos alternativos de combate, e depois implementar o melhor plano.

É assim que compreendemos o mundo. É isso que fazemos o dia todo.

O drama nos estimula, ao recapitular e colocar em ação o elemento mais essencial de nosso ser: nosso valioso mecanismo de adaptação.

Um cachorrinho que não responde à ordem "vem cá" pode e irá voltar se seu dono deitar-se e ficar imóvel. O cachorrinho virá trotando de volta. Por quê? Porque acha que seu dominador ficou incapacitado, e agora terá uma chance de matá-lo. O cachorrinho volta alegremente, pois está tendo uma oportunidade grátis de exercitar suas mais valiosas técnicas de sobrevivência.

Exatamente como nós ficamos diante do drama. Podemos exercitar nossas técnicas de sobrevivência, correndo à frente do protagonista, sentindo medo por procuração enquanto nos sabemos seguros.

Tal é o poder e a alegria do drama. É por isso que o drama de segunda categoria, aquele que não está estruturado como uma busca do herói por uma meta única, é facilmente esquecido; e é por isso que a estrutura dramática, mesmo num cenário não-dramático, fornece tão bom entretenimento.

→ Será?
Como engajar uma
platéia?
Forneça a questão
finja resolve-lá.

CAPÍTULO 2 Problemas do segundo ato

Os problemas da segunda metade não são os problemas da primeira metade.

A jornada de ida sempre parece mais longa do que a jornada de volta. É nova, e exige uma vigorosa concentração enquanto procuramos sinais, características e atalhos. Na volta já somos mais capazes de separar o essencial do extemporâneo; nossa concentração limita-se à meta.

E assim a progressão em direção ao clímax, ao desenlace e à conclusão acelera seu ritmo. Conhecemos os fatos e nossa atenção se concentrou. Só precisamos agora observar nossa progressão em direção à meta e a incursão ocasional do obstáculo incomum, a virada incomum no enredo.

Como a platéia já deu ou emprestou sua atenção, fica fácil introduzir o extemporâneo — pois a platéia irá aceitá-lo como essencial até a altura em que lhe seja provado o contrário (altura esta que só ocorrerá após o final da peça, quando as pessoas já estarão indo para casa, sentindo um alívio que lhes permitirá perdoar muita coisa).

George M. Cohan consertou o que ele compreendia corretamente como sendo um primeiro ato deficiente em interesse fazendo o herói entrar, tirar uma pistola do paletó, olhar em torno para certificar-se de não estar sendo observado, e colocar a pistola na gaveta de uma cômoda.

Tal introdução do extemporâneo é um comportamento incomum no primeiro ato, onde a lua-de-mel ainda está em vigência (já se comentou muitas vezes que qualquer um pode escrever um bom primeiro ato); mas não é nada incomum no *segundo* ato. (Uma piada oriunda da mesa redonda do Algonquin: dois caras estão sentados conversando. Um deles diz: "Como está indo a peça?" O outro responde: "Estou tendo problemas com o segundo ato." Todo mundo ri: "*É claro* que você está tendo problemas com o segundo ato!")

Quando a cortina sobe, temos a sua atenção. De modo que nós, dramaturgos, não *precisamos* fazer nada por um tempo. Mais tarde, ou o enredo vai engrenar ou a platéia vai começar a bocejar e a comer pipoca. É muito comum, no segundo ato de uma peça, que um elemento extemporâneo seja introduzido.

A platéia quer ser espicaçada, ser enganada, ser desapontada às vezes, para que possa por fim sentir-se realizada. A platéia precisa portanto que o segundo ato termine com uma pergunta.

Isso é ótimo para a platéia, já que ela não precisa a essa altura saber qual é a resposta a essa pergunta. Mas o artista precisa. "Ah, Senhor", diz o artista, à altura deste primeiro terço, "aqui me vejo, já sem a decisão e a força do começo, e tampouco sem a renovação de forças que ocorre ao se avistar o final... aqui estou, em suma, no meio."

Ou o artista diz: "Está tudo em minha cabeça, vocês vão realmente me obrigar a escrever tudo?" As soluções para o problema do ato intermediário são um teste de caráter.

Se os artistas se elegem superiores a seus protagonistas, a tarefa torna-se bastante simples, pois é só fabricar uma complicação, como Cohan ao enfiar a pistola na gaveta.

Fazer com que o final já esteja enterrado no começo (coisa que é a maior realização do drama), entretanto, é um pouco mais difícil. Significa que no período intermediário o previamente insuspeito terá de emergir; e que ao emergir terá de afundar o protagonista (e o artista) no lodaçal do desespero: "Eu havia me preparado para tudo, menos isso." Desse desespero terá de nascer a decisão de completar a jornada.

Em sua análise dos mitos mundiais, Joseph Campbell chama esse período de *na barriga da fera* — o tempo que não é nem o começo nem o fim, o tempo em que o artista e o protagonista duvidam de si mesmos, desejando que aquela jornada não tivesse jamais começado. É o terreno onde se arma o cenário para o assalto à meta final — o tempo em que a meta inicial se transmuta numa meta mais *elevada*, na qual se afirma a *verdadeira* natureza da luta.

Na vida do artista este é o período inevitavelmente descrito como "os bons velhos tempos". É o tempo de luta.

Todos nós temos um mito, e todos vivemos segundo um mito. É para isso que vivemos. Parte da jornada do herói consiste no herói (artista/protagonista) ter de mudar sua compreensão completamente, seja por força das circunstâncias (coisa que acontece com mais freqüência no drama), seja por força de vontade (coisa que acontece com mais freqüência na tragédia). O herói tem de reavaliar sua visão de mundo. E essa reavaliação pode levar a grandes obras de arte.

Tolstoi escreveu que se você não passar por esse reexame, essa revisão, antes dos quarenta anos, o resto de sua vida será intelectualmente estéril. Nós identificamos corretamente o advento desse fenômeno como uma "crise de meia-idade", e lutamos para passar por ele e voltar a uma condição anterior e menos perturbada, acreditando que tal fenômeno medeia qualquer possibilidade de felicidade ou sucesso. Ao contrário, porém, esse fenômeno é o começo de uma grande oportunidade. Tolstoi sugeriu que era a oportunidade de mudar o mito segundo o qual vivemos; de repensar tudo; de perguntar: "Qual é a natureza do mundo?"

O período intermediário, o segundo ato, o pântano da "crise de meia-idade" é o período do sonho *latente*.

No primeiro ato é apresentado o sonho *manifesto*. O herói elege/se dedica a uma luta: criar uma pátria judaica, descobrir a causa da peste de Tebas, libertar os Scottsboro Boys.

No período intermediário, aquela meta de espírito elevado transforma-se no que parece ser uma chatice cotidiana, mecânica e banal; já não estamos mais tentando estabelecer a "pátria judaica", e sim negociando um contrato com uma papelaria que forneça o papel para podermos escrever cartas arrecadando fundos.

Já não estamos mais tentando determinar como viver num mundo desprovido de nosso pai; estamos tentando despachar dois puxa-sacos impertinentes chamados Rosencrantz e Guildenstern.

É como na piada: é difícil lembrar que se saiu para drenar o pântano quando se está cercado de jacarés. E esse é o problema do segundo ato.

O ato tende verdadeiramente para a meta (que é levar-nos ao terceiro ato: a culminação da busca, o conflito "elevado") quando o protagonista aceita o fardo do aparentemente prosaico, aceita a chatice, a necessidade de prosseguir sem exuberância, sem sequer *interesse* pelos acontecimentos. É a essa altura que a peça realmente começa a ganhar embalo. O momento em que o herói diz "a população *gay* me apoiou porque eu disse que iria acabar com a discriminação contra eles nas Forças Armadas, e agora vou fazer isso, esteja com vontade ou não", em que Otelo resolve testar as teorias de Iago, em que Rosa Parks recusa a erguer-se da cadeira.

Quantas vezes já ouvimos (e dissemos): "Sim, sei que fui alertado que o caminho se tornaria difícil e que eu teria vontade de desistir, que isso era inevitável e que *exatamente a esta altura* a batalha seria ganha ou perdida. Sim, eu sei de tudo isso, mas aqueles que me alertaram *não podiam* ter previsto a magnitude das dificuldades específicas com que *eu* estou me deparando agora; dificuldades essas que me obrigam tristemente, embora eu não tenha escolha, a desistir da luta (e tomar um trago, fumar um cigarro, ter um caso, descansar), em suma, a declarar meu fracasso."

É o modelo romântico que nos tenta a fazer essa declaração. No romance o período de lutas é truncado, formalístico e termina com a intervenção da fada madrinha (o *deus ex machine,* Papai Noel, a chegada da cavalaria).

O filme de família é um romance. O herói-criança quer ter êxito em alguma tarefa adulta — aprender caratê, beisebol ou ginástica, ganhar esta ou aquela corrida —, torna-se aprendiz de um tutor-mestre e revela-se deficiente. O mestre/madrinha/padrinho lança mão de uma varinha de condão ou de uma magia, e o herói descobre que superou sua dificuldade.

Tais dramas românticos são uma formulação semi-religiosa baseada na preeminência da *fé*. Em *Karatê Kid*, *Guerra nas estrelas* e *A Christmas Carol* o desejo dos protagonistas é concedido quando eles reconhecem que têm "tudo dentro de si mesmos".

(O atual best seller *A Course in Miracles*, como a maioria das agendas de auto-ajuda, é redutível a uma máxima semelhante: no momento em que você reconhecer que é Deus, você será Deus.)

Esses dramas românticos eliminam a busca do período intermediário, ou seja, os problemas do segundo ato, de forma semelhante à promessa da chave do universo por parte dos alucinógenos. Reduzem a dificuldade do problema a zero e depois recompensam o indivíduo por solucioná-lo.

A maconha, por exemplo, não irá ajudar ninguém a determinar o coeficiente correto para calcular a estrutura da cauda de um avião, mas se o problema for "o que significam as cores" qualquer indivíduo poderá atribuir seguramente sua própria solução à droga.

Estendendo esse conceito, o problema "Onde posso extrair mais de minha droga?" pode parecer difícil, mas não tão difícil quanto "Como posso viver minha vida neste mundo decepcionante, imprevisível e às vezes desprezível?".

Tanto na política quanto no drama, a falsa tarefa, a tarefa fácil, é freqüentemente denominada como sendo a busca difícil e nobre.

É mais fácil perder-se ainda mais na tentativa de se recuperar do que admitir que se estava errado, equivocado, e que se foi arrogante e tolo. Mas esses são os problemas do segundo ato.

"Ah! Que tratante e vil escravo eu sou" é o oposto polar de uma persistência equivocada numa trajetória incorreta (a busca de "paz com honra", a descoberta de uma defesa bíblica da escravidão ou da homofobia).

A compreensão de nossa vida, de *nosso* drama (e o drama no palco ou na tela não pode ser nada além da compreensão de *nosso* drama pessoal) — essa compreensão se resolve em três tempos: “era uma vez” (a narração que nos habilita a entender a dificuldade/desejo/meta do herói); “anos se passaram” (o período intermediário de lutas); “e aí um dia” (a complicação inevitável, ainda que imprevista, engendrada, literalmente *posta em existência*, pela busca do herói no período intermediário — a precipitação na luta final — que pode ser vista como a outorga do desejo do herói, engendrada no período intermediário, por via de um combate às claras que resolveria de forma absoluta a causa em questão).

Passamos grande parte de nossas vidas atolados numa incapacidade de encarar francamente o período intermediário, de admitir que pegamos a estrada errada, de voltar (ou assim pensaríamos) ao começo de nossa luta por conhecimento. Tendemos a *escolher*, ou melhor, a continuar no erro. (Em *O inimigo do povo*, o Dr. Stockmann *escolheu* salvar a cidade determinando a causa da contaminação da água; não podia ter previsto que no período intermediário ele teria de continuar a salvar a cidade ainda que os cidadãos quisessem matá-lo por causa disso.)

Não é natural abraçarmos esses problemas. Não é confortável; exige que admitamos nossa arrogância ao confiarmos em nossos amados talentos e realizações. O drama romântico pede que a essa altura o herói simplesmente recorra à sua “fé”, como se o problema não existisse.

O verdadeiro drama, e especialmente a tragédia, pede que o herói recorra à sua *vontade* e crie à nossa frente o seu próprio caráter, a força para ir adiante. É a sua luta para compreender, para avaliar corretamente, para encarar o seu caráter (em sua escolha de batalhas) que nos inspira, e que dá ao drama o poder de purificar e enriquecer o nosso próprio caráter.

É essa a luta do segundo ato.

2º ATO

Violência

Os estóicos escreveram que o rei excelente pode andar pelas ruas desprotegido. Nosso Serviço Secreto contemporâneo gasta dezenas de milhões de dólares toda vez que o presidente e seu séquito se põem em marcha.

Em termos mitológicos, o dinheiro e o esforço são gastos não para proteger a frágil vida do presidente, pois todas nossas vidas são frágeis, mas para proteger o corpo político da percepção de que seu emprego é protocolar, e que apesar de todas as nossas tentativas de investi-lo de poder real — a Doutrina Monroe, os poderes de guerra, o "botão" — não há ninguém lá além de nós.

É a noção de vazio que os adornos de Estado têm como objetivo contrabalançar. (Também se poderia inverter a percepção dos estóicos: um país que não tem consciência de que sua liderança é protocolar, e que precisa suprimir ou se proteger contra essa percepção, só pode ser infeliz. O trabalho de repressão pode muito bem criar raiva, e essa raiva pode muito bem dirigir-se contra o "líder", que corporifica esse pensamento insustentável. E é por *isso* que o líder não está seguro nas ruas.)

Nosso Departamento de Defesa não existe para "sustentar nosso lugar no mundo" nem para "fornecer segurança contra ameaças externas". Existe porque estamos dispostos a esbanjar tudo — riqueza, juventude, vida, paz, honra, tudo — defendendo-nos contra o sentimento de nossa própria falta de valor, de nossa própria impotência.

Nossa posição mundial não é tênue, mas nosso equilíbrio mental é. Com nosso aferramento à idéia de nossa própria superioridade, somos apostadores compulsivos que se destroem encenando o drama de sua própria falta de valor. Não apostam para ganhar ou para perder, mas sim para manter o equilíbrio, coisa que só conseguem fazer *enquanto estão apostando* — já que a perda ou o ganho realçam a disparidade entre as ações e o subconsciente dos apostadores, criando assim uma perturbação.

Quando ganham, esses apostadores não conseguem explicar a si mesmos por que continuam. Se estavam apostando por dinheiro, por que o dinheiro não os satisfaz? Quando perdem, como é inevitável, não conseguem explicar por que apostaram em primeiro lugar — se por dinheiro, por que não conseguiam enxergar que o final inevitável seria perder? Qualquer resultado é intolerável, de modo que os apostadores lançam-se novamente à sua compulsão, rendendo-se à falta de lógica e à dor para se protegerem dessa revelação.

Nossa intrigante política externa revela de forma semelhante uma compulsão para engajar-nos em conflitos (ou como participantes ou, quando tal posição não está disponível, como mediadores, na esperança de que a mediação conduza ao envolvimento no conflito).

Essa compulsão nos poupa do trauma da impossibilidade de conciliarmos dois impulsos nacionais — a necessidade de confissão e a necessidade de jactância. Negociamos com a Coréia para lutar na guerra do Vietnã, com nosso excedente nacional e posição comercial tranqüila encenando o caso das cadernetas de poupança. Cada vez mais não conseguimos tolerar um equilíbrio nacional, nem trabalhar por ele, porque no equilíbrio talvez tivéssemos de confrontar as escoras inconscientes e infelizes do nosso caráter nacional.

O superego é criado para arbitrar as funções das mentes consciente e inconsciente. O mesmo ocorre com as neuroses e psicoses, o mesmo ocorre com as artes. Onde a arte funciona como sintetizador, como o árbitro, cria-se um equilíbrio. Na grande arte — a Bíblia, Shakespeare, Bach — esse equilíbrio é duradouro. Não é que a grande arte revele uma grande verdade; é que ela resolve um conflito — ao *ventilá-lo* em vez de racionalizá-lo. (A repressão *é* a neurose, como sentenciava Freud.)

As artes e pseudo-artes que apelam apenas à mente consciente não satisfazem. Consideremos, por exemplo, a peça de mensagem. Vamos dizer que estamos em 1914, e as mulheres não têm direito ao voto. Uma certa jovem, partidária do sufrágio feminino, reúne todas as suas amigas para debaterem a questão. Entre essas amigas há uma mulher inteligente, que apesar disso se opõe ao sufrágio universal. De modo que temos uma cena entre essas duas mulheres. Aí temos uma cena entre a mulher que se opõe ao sufrágio universal e seu marido. Depois temos uma cena entre duas mulheres que apóiam o sufrágio, embora uma delas esteja com medo de defender isso porque outrora tivera um caso amoroso e tem medo que o reflexo da publicidade acabe trazendo esse caso à luz etc.

Se eu ou você começássemos a escrever essa peça, cenas semelhantes iriam surgir por si próprias e nós deixaríamos que elas fossem se desenvolvendo. Mas essa peça seria um produto da mente consciente. Foi sobrecarregada pela necessidade de exprimir uma visão de mundo consciente. E a idéia do sufrágio feminino é tão importante que há de colorir tudo. Cada cena e cada frase de cada cena devem tender para a conclusão correta — que o sufrágio feminino é bom — e a mente consciente nunca, jamais, participará da criação dessa peça.

E assim temos um tópico muito importante, mas que apesar disso nunca poderá dar uma obra de arte. Poderá dar um bom tratado, poderá dar uma boa plataforma política, poderá até dar um bom discurso. Mas não pode ser arte.

Brecht escreveu sobre o efeito de alienação e a utilização do teatro para fins de agitação política. Só que esses escritos têm pouca relação com suas peças, que são extraordinariamente graciosas, belas, líricas e perturbadoras. Por coincidência, ocorre tratar-se de temas sociais. (Acho Brecht um grande dramaturgo — mas julgo seus escritos teóricos um tanto problemáticos.)

Diante de qualquer apresentação que nos certifique de nosso poder e retidão (com bandeiras desfraldadas e outros que tais), podemos até elogiar aos gritos essas pseudo-artes, mas depois da gritaria ficamos vazios e sozinhos. Tais apresentações apelam a nosso ego. Informam-nos que tanto a compreensão, a dominação do mundo, quanto a felicidade estão dentro de nós, a nosso alcance ("Somos o número um!"), e que a vida, para os que sejam tão poderosos, perceptivos e abençoados quanto nós, deverá ser e será simples.

Só que a vida não é simples, a verdade não é simples, a arte verdadeira não é simples. A arte verdadeira é tão profunda, convulsionada e variada quanto as mentes e as almas dos seres humanos que a criam.

Podemos voltar à pseudo-arte repetidas vezes, tal como o apostador ou o glutão compulsivos, na esperança de que na *próxima* vez nossa escolha se revelará correta. Mas a finalidade da compulsão não é uma busca pela paz; é um reforço forçado da própria compulsão em si. (As pessoas se sentem atraídas pelos filmes de verão porque eles *não* são satisfatórios, oferecendo assim oportunidades para a repetição daquela compulsão.)

Tanto ao tentarmos eleger o líder perfeito quanto ao buscarmos o filme perfeito e de maior bilheteria, ao idealizar cobrir de prêmios a diversão mais previsível, procuramos dar continuidade à nossa compulsão. O líder/filme perfeito não existe, como tampouco existe a aposta vencedora que irá satisfazer o apostador compulsivo. E aquilo que definimos como uma trilha "em direção à" perfeição existe apenas para nos manter ignorantes de nosso desequilíbrio básico.

Tanto cercar o presidente de centenas de guarda-costas dedicados quanto pagar dezenas de milhões de dólares por três meses de trabalho a astros do cinema significa não apenas agradar os deuses como agradar os outorgantes *como* deuses; significa declarar "*desta* vez encontrei a perfeição. Desta vez tive êxito".

Quando inevitavelmente descobrimos que fracassamos, eliminamos nosso autodesprezo tornando nossos critérios mais rígidos. Reprimimos nossa raiva ao fracassarmos na escolha correta.

Mas a raiva se expressa por si só em imagens de violência.

A perseguição automobilística cinematográfica e até mesmo o clamor do tipo "há violência demais no cinema" revelam o seguinte: a arte, o meio orgânico de arbitragem entre o consciente e o inconsciente, foi colocada a serviço do próprio mecanismo de compulsão. A arte, já não mais domínio do artista, tornou-se o instrumento do empresário, ou seja, o instrumento da mente consciente. A mente consciente pergunta "Para que serve a arte?" e responde "Serve para agradar as pessoas".

Mas a mente consciente não pode ter prazer agradando as pessoas por meio da arte, pois a mente consciente não pode criar arte. De modo que a mente consciente se alia à arte, e tem prazer ganhando dinheiro.

(É favor notar que a frase altruísta "vou ajudar as pessoas, vou levar arte a elas" e a frase venal "se eu der o que elas querem, vou ficar rico" utilizam-se da necessidade humana de arte de forma igualmente capciosa. Ambas são exploradoras. Em nenhum dos dois casos a necessidade está sendo preenchida; em ambos os casos o indivíduo deriva sua satisfação de sua participação no mecanismo.)

Os artistas não se perguntam: "Para que serve isso?" Não são impelidos a "criar arte", a "ajudar as pessoas" nem a "ganhar dinheiro". São impelidos a diminuir o fardo da disparidade insuportável entre suas mentes consciente e inconsciente, e dessa forma alcançar a paz.

Quando fazem arte, sua síntese não-racional tem o poder de *nos* trazer a paz. As palavras da mente racional não têm o poder de nos trazer a paz por via da arte. (Podemos todos exibir a bandeira americana sem aumentar nossa sensação de segurança nacional — na realidade, já ficou bastante claro que a visibilidade da exibição da bandeira é diretamente proporcional à nossa *insegurança*.)

O artista tem de passar pelas mesmas lutas heróicas do protagonista. Se você está sentado no prédio dos roteiristas do complexo da Fox recebendo 200 mil dólares por semana, sabe que é melhor parar de devanear e começar a escrever *Benji: The Return*.

Mas se você está sentado sozinho na lanchonete, fumando aquele cigarro, está muito mais livre para seguir seus próprios pensamentos bizarros e perturbadores. Porque todos os seus pensamentos, no fundo, são bizarros e perturbadores. (Se não fossem, nós não apenas não iríamos ao teatro, como não sonharíamos.) De modo que você fica lá sentado na lanchonete, falando consigo mesmo: "Ah, meu Deus, será que é isso mesmo? Será que alguém já pensou nisso antes? Será que estou louco? Será que alguém vai gostar disso?"

Isso também faz parte do processo. E provavelmente é um sinal de que está no caminho certo. Eu costumava dizer que um bom autor joga fora as coisas que todo mundo guarda. Mas um teste melhor ainda me ocorre: talvez um bom autor guarde as coisas que todo mundo joga fora.

O mais traumático para os estudantes de arte jovens e idealistas é saber (se e quando conseguem encarar isso) que o idealismo deles é absolutamente inútil. Uma pessoa sensata poderia concluir: "A arte é o que as pessoas querem. Dê-lhes o que elas querem." Mas o que eu e você queremos da arte é paz e sossego. O produtor, o empresário e o sujeito da fundação não podem saber disso; nem o *artista* sabe disso. Ele ou ela é simplesmente impelido ou impelida. Os artistas não visam trazer *nada,* nem para a platéia nem para mais ninguém. Visam apenas, mais uma vez, curar um desequilíbrio furioso.

O empresário sensato visa "dar às pessoas o que elas querem". E o bom senso sugere que elas querem emoções rápidas e mutilação. Querem violência. Mas o imenso sucesso dos filmes *trash* não depõe sobre seu valor como arte, nem mesmo como entretenimento, mas sim sobre sua função como uma forma de repressão. Las Vegas não oferece riquezas (embora aparente fazer isso) nem emoções rápidas (a não ser que consideremos a degradação emocionante). Oferece apenas a oportunidade de exercitarmos nossa compulsão.

A violência não é um entretenimento *per se*. Nosso endosso à violência na arte, tal como nosso endosso da violência no comportamento do país, é uma expressão compulsiva da necessidade de reprimir — de identificar um vilão e destruí-lo. A compulsão precisa ser repetida porque fracassa. Fracassa porque o vilão não existe no mundo material exterior. O vilão, o inimigo, está em nossos próprios pensamentos.

O público endossa esses entretenimentos subconscientemente. O espectador volta a eles porque *não* funcionam, de modo que tem de tentar de novo, agradando primeiro aos deuses com fervor crescente, mais dinheiro, mais devoção, mais atenção.

Mas não conseguimos apostar o suficiente para encontrar a paz, comer o suficiente para emagrecer, nos armarmos e fanfarronearmos o suficiente para nos sentirmos seguros.

A América racista elegeu os afro-americanos como sendo o vilão. Uma vez eleita, a raça sofreu não por ser a causa da inquietação dos brancos, mas por *não* ser.

A Europa cristã elegeu os judeus como a causa de sua desgraça, e a fúria contra os judeus foi crescendo à medida que cada *pogrom* se revelava insatisfatório. O anti-semitismo floresce atualmente na Alemanha, um país virtualmente desprovido de judeus.

À medida que nosso centro se desintegra, a mídia eletrônica se ergue e se centraliza para assegurar-se de sua utilidade como meio de opressão. A arte, que existe para trazer paz, torna-se entretenimento, que existe para divertir, e está se tornando totalitarismo, que existe para censurar e controlar. O desejo de expressão se torna, na ausência do artista e na presença do aterrorizante, a necessidade de repressão. A "era da informação" é a criação, por parte do corpo político, de um mecanismo de repressão por meio do inconsciente coletivo, mecanismo esse que serve para nos desviar do conhecimento de nossa própria falta de valor.

Autocensura

A vanguarda está para a esquerda como o chauvinismo está para a direita. Ambos se refugiam no absurdo. E o brilho caloroso da moda à esquerda e o patriotismo à direita evidenciam o conforto que os indivíduos encontram em seu poder de se autoelegerem membros de um grupo acima da razão.

Ao endossar uma tela vazia, ou a Teoria do Dominó, o indivíduo torna-se semelhante ao rei Canuto, que queria mobilizar o mar, um ser não limitado por forças naturais.

A eleição de um ditador é uma forma de autocensura; pois, como mostra Tolstoi, não foi por causa do desejo de Napoleão que cinco milhões de homens marcharam sobre a Rússia. O misterioso processo da guerra e da política só pode ocultar um profundo tropismo genético ou de rebanho, uma força tão forte e inexplicável que o indivíduo, para manter sua autonomia, precisa explicá-la como razão — ou, no caso da guerra, como patriotismo.

E assim o rebanho, ou o reservatório genético, faz a triagem e redistribui a população (e a informação); e o ditador, a força ditatorial (ou seja, as pessoas bem-pensantes), protegem as prerrogativas do tropismo desencorajando o pensamento independente, o inconformismo, a arte. A culpa por tal desencorajamento, censura, encarceramento, tortura ou morte pode ser, no estado totalitário, atribuída ao ditador, mas só pode no fim ser uma profunda necessidade da turba, das exigências do macrorganismo.

Já vimos a arte numa cultura totalitária. Os diretores teatrais do bloco comunista, naquela época, encenavam clássicos inócuos num "estilo" que podia ser compreendido pela platéia como ofensivo às autoridades.

O mesmo mecanismo, chamado de escaramuças de tocaia, pode ser visto nas telas vazias dos anos 70, na pintura engajada, no ato de embrulhar em plástico prédios e fenômenos naturais, na "arte" performática e na vídeo-"arte". Tais atividades não têm sentido algum enquanto arte. Têm, no entanto, o poder de dar vazão à necessidade de libertação/realização por parte do indivíduo, ao mesmo tempo que não ameaçam sua integridade psíquica ou física. A Polícia Secreta não vai aparecer no meio da noite para levar o diretor que encenou *Hamlet* no, por assim dizer, "Segundo Estômago de uma Vaca", vestindo os atores de enzimas; o corretor da bolsa não vai perder o sono pensando nas verdades e questões erguidas por uma tela emoldurada pintada num tom uniforme de verde (razão pela qual ele a comprou).

Nessa pretensa arte vemos o funcionamento de uma autocensura, de uma censura semelhante à do Estado totalitário (benigna, não-física, é claro, mas revelando o mesmo desejo humano de ser controlado e de chamar tal desejo de autonomia).

À medida que nossa cultura mundial americano-ocidental vai cumprindo seu destino manifesto, vemos a alfabetização, o diálogo e a educação sendo corroídos, exatamente como em mais uma forma de Estado totalitário.

Os alemães criaram e aceitaram a dominação nazista em nome da autodeterminação; nós criamos e aceitamos a ignorância e o analfabetismo em nome da informação.

Uma televisão com setecentos canais de "escolha" não significa liberdade, e sim coerção. A máquina que criamos exige ser assistida; fica balindo para nós: "Não há *nada* que eu não vá fazer para atrair a atenção de vocês." Votamos pela imobilidade lobotomizada e chamamos a isso entretenimento. Por quê? É tão ilógico quanto a guerra do Vietnã, quanto os órfãos belgas, ou "baixar os impostos para aumentar a produção", e os *happenings*.

Chamar nosso empobrecimento intelectual e cultural de sensatez é um mistério. Isso só pode, portanto, estar mascarando uma necessidade mais profunda.

Pois essa censura-através-da-informação parece, tal como a guerra, uma hibernação intelectual, o equivalente a uma droga antipsicótica de massa, à roda de exercício na gaiola do ratinho — uma anestesia auto-administrada.

Há alguns anos eu estava assistindo a um filme num pequeno cinema em Vermont. No filme, o herói está cortando lenha. Ele apanha uma acha retorcida e cheia de nós, coloca-a no cepo e ergue o malho acima da cabeça. Em uníssono, a platéia soltou uma risada-suspiro-gemido; aquela tora não ia rachar, eles sabiam. Não porque já tivessem visto aquilo na tevê, mas porque já haviam passado por aquela experiência. No cinema foram levados, inconscientemente, a compartilhar essa experiência uns com os outros, foram trazidos mais para perto uns dos outros, numa *comunidade*. Viram o que todos sabiam ser verdade, compartilharam o que sabiam, e descobriram uns com os outros que todos eles sabiam que aquilo era verdade, e "que era assim que a vida era". Seria isso um exemplo insignificante?

O mesmo mecanismo funciona quando assistimos a Shakespeare e escutamos "a soberba do homem orgulhoso... a demora da lei"; quando ouvimos Willy Loman dizer "ele é estimado, mas não *profundamente* estimado"; quando vemos o Dr. Stockmann ser insultado por tentar fazer seu serviço; quando ouvimos as verdades indescritíveis de uma fuga de Bach; quando ficamos parados, um ao lado do outro, olhando um pôr-dosol de Turner. Com que freqüência dissemos "queria que você estivesse aqui para compartilhar isso comigo"?

Não dizemos isso de um programa de televisão. A finalidade da informação não é compartilhar verdades, e sim imobilizar e enervar a mente.

David Halberstam fez um discurso de formatura que tive o privilégio de ouvir. Ele pediu à turma de formandos que refletisse sobre o fato de os alunos mais bem-sucedidos terem recebido ofertas de emprego como consultores. Os empregos incluíam altos salários porque ninguém normalmente aspiraria ao cargo de "consultor" aos vinte anos, a não ser que fosse subornado — não havia nada de intrinsecamente interessante num cargo daqueles, de modo que ele *precisava* vir acompanhado de um polpudo contracheque. Não era o tipo de coisa a que uma pessoa jovem e cheia de energia fosse se dedicar, a não ser que fosse subornada.

Os veículos de massa, de forma semelhante, são criados (por que forças, não podemos dizer); brotam espontaneamente, digamos assim, e oferecem a promessa, e em muitos casos a realidade, de grandes riquezas para atrair pessoas talentosas que de outra forma não ficariam interessadas. Oferecem, tal como qualquer outro ditador, a promessa de liberdade se os candidatos se sujeitarem à escravidão.

O autor, o ator, o diretor, não menos do que o espectador, são dessa maneira cortejados a passar a vida sem fazer nada. São regiamente pagos (ou apenas recebem a promessa de um pagamento régio, sendo a atração da riqueza tão potente que com freqüência uma promessa já é suficiente — tal como a corrida do ouro, ou a loteria — para conter a multidão). São pagos para se retirarem das fileiras dos artistas em potencial, para renunciar ao desejo de exprimir, confrontar, se relacionar, lamentar, questionar, vituperar, se unir; são pagos para servir à causa da censura.

Lembro-me de ouvir na escola que a arte florescia durante os tempos de abundância, que permitia a cultura e o indivíduo se elevarem acima das exigências da subsistência e dava-lhes de fato um excedente com o qual criar.

Parece-me, entretanto, que o oposto é que é verdade. Na vida do indivíduo e na vida da comunidade ou da cultura, a arte floresce nos tempos de luta, e nos tempos de excedente, desaparece.

O artista olha para trás carinhosamente, para os poderes daqueles tempos de refeições baratas, o teatro da Depressão, o cinema dos primeiros tempos, o palco do cabaré. A idade, o conforto, os subsídios e o excedente amortecem a necessidade, bem como a capacidade de erguer a voz. E a arte é uma expressão dessa *necessidade*. Não é uma operação eletiva. Considerá-la como tal é tolice e autocensura.

Uma visita-relâmpago de uma hora ao Louvre não é uma experiência de arte (mal podendo se qualificar como "Apreciação de Arte", aquele absurdo acadêmico de minha juventude). Considere-se então um museu com milhões de "experiências", que não são obras-primas, e sim anúncios. É isso o que encontramos nos setecentos canais de vídeo.

Que indivíduo bem-pensante passaria horas, *horas* todas as noites, assistindo a anúncios? Não parece claro que provavelmente não precisamos de um produto que tem de gastar fortunas chamando atenção para si mesmo?

Ao assistir à televisão e ao comprar o produto estamos endossando esse gasto, estamos silenciosamente reverenciando a idéia de riqueza, a idéia de um estado acima de conflitos, tal como o plebeu que é incapaz de parar de chamar a duquesa de "Alteza".

Assim como não iremos encontrar amor nos braços de uma prostituta, não iremos encontrar a arte na informação. E sabemos disso. A informação, essa força destrutiva e em contraponto, viaja sob o manto da arte ou de seu simulacro mais humilde, o entretenimento, tal como o roubo e a pilhagem se fazem passar pelos nomes de Lebensraum, Destino Manifesto ou Doutrina Monroe.

Presos a esse fenômeno, estamos entrando numa nova idade das trevas. A era da informação está centralizando o conhecimento, tornando-o passível de controle despótico. Podemos escrever cartas e entregá-las em mão. Se nos comunicarmos apenas através das linhas telefônicas, bastaria o toque de um único botão centralizado para nos deixar isolados.

De forma análoga, se a "informação" estiver centralizada em "bancos de computadores", vulneráveis a quedas de força ou qualquer outro acidente eletrônico, não se poderia pensar que mais uma vez a cultura escolhe ser impelida na direção de uma *erradicação* do conhecimento?

Mais uma vez, estamos à mercê de forças amplas — tão amplas que é difícil resistir à sua influência, de modo que precisamos explicar seu poder sobre nós advogando fervorosamente a seu favor, definindo seu poder inquestionável e irresistível como uma cornucópia financeira — e, por extensão, como algo "bom".

No campo do entretenimento, visto como cultura, passamos de comunicadores a consumidores. Assemelhamo-nos àqueles terríveis grupos de opinião de supermercados, tão amados pelas mentes de Hollywood: juízes todo-poderosos, sem ninguém a quem prestar contas, julgando cada momento de cada apresentação — polegares para cima ou polegares para baixo.

Publicamos as bilheterias dos filmes como se isso fosse notícia. Não poderíamos passar a publicar a cotação atual das obras de arte, para nos certificarmos de nossa correção ao dedicar-lhes um minuto de nosso tempo? Até certo ponto, já estamos fazendo isso ao pendurá-las nos museus.

A exigência de gratificação imediata é a morte para qualquer arte que se manifeste dentro de um determinado período de tempo. A essência da forma dramática/musical é a platéia ser seduzida, desapontada, tranqüilizada, assustada e finalmente libertada. Isso tem de ocorrer ao longo de um período, e tem de conter reversões. E quanto maior a arte mais perturbadoras, provocantes e "dramáticas" deverão ser essas reversões — pois é apenas, e necessariamente, o lixo que "faz com que nos sintamos bem o tempo todo".

Um décimo primeiro sol menor, por si só, não significa nada. É um amontoado de notas. Mesmo acompanhado de uma clave de si bemol, não significa muito mais. Não sabemos o que "significa" até ouvirmos seu lugar numa composição específica.

O mesmo ocorre com a frase "eu te amo", assim como com a "cena do reencontro" ou a "cena da morte". Uma arte temporal exige a atenção do indivíduo ao longo do tempo: um indivíduo aberto a ser estimulado, a duvidar, a ser iludido, a lamentar e a, por fim, dedicar-se a um *processo*.

Neste processo o espectador passa pela mesma jornada do protagonista, que, a propósito, é a mesma do autor.

Assim como o pábulo comercial nos reduz a todos (criadores, "produtores" e espectadores) ao *status* de escravos-consumidores, a arte dramática eleva os criadores e os espectadores ao *status* de comunicadores. Nós — que fizemos aquilo, que demos forma àquilo, que vimos aquilo, que passamos por aquilo juntos — agora somos veteranos. Agora somos amigos.

Quanta diferença para os indivíduos drogados sentados à frente das tremeluzentes telas de televisão, tentando explicar a si mesmos a demência de sua atividade ao chamá-la de entretenimento ou “busca de informação”.

CAPÍTULO 3 Três usos da faca

É uma idéia atraente — que por coincidência pode até ser verdade — a de que as normas estéticas recapitulam naturalmente os processos orgânicos de percepção ou criação. Que a lente de 35mm — com seu padrão de relação altura/largura baseado no Partenão — reitera os processos imaginativos orgânicos do cérebro: que no olho de nossa mente vemos um rosto naquele quadro horizontal, ou um rosto e um tronco quando o quadro é girado verticalmente; ou então um plano de dois rostos, na proporção 1:1:33 dos primeiros filmes e programas de televisão. Que a exibição de corpo inteiro da figura humana pressupõe, na horizontal, algo ao qual ela se dirija — outra pessoa, um animal, uma tarefa — a fim de "preencher o quadro".

E que, por fim, quando fechamos os olhos "enxergamos" num formato que se aproxima do padrão.

De forma análoga, em inglês falamos coloquialmente em pentâmetros iâmbicos*: "vou até a loja comprar queijo"; "falei com ele, mas ele não quis me escutar", "juro que vou te amar até o dia em que eu morrer", "nem agora, nem depois, nunca. Está claro?".

---

* O pentâmetro iâmbico é de execução dificílima em português, e mesmo os tradutores mais experimentados em Shakespeare, que consagrou esta métrica em suas peças, sempre o substituem ou pelo alexandrino ou pelo dodecassílabo; preferi uma tradução livre. (*N. do T.*)

Se escutarmos, podemos ouvir as pessoas num diálogo completando o verso iâmbico umas para as outras.

— Eu o vi na rua.
— E o que ele disse?
— Mandou que eu o deixasse em paz.
— E você disse o quê?
— O que você acha que eu disse?
— Bom, não sei.

De forma semelhante, a estrutura dramática é o exercício de uma necessidade ou disposição naturalmente existente para estruturar o mundo como tese/antítese/síntese.

Huddie Ledbetter, também conhecido como Leadbelly, falou: "Você pega uma faca e usa-a para cortar pão, a fim de ter forças para trabalhar; usa-a para fazer a barba, a fim de ficar bonito para sua amante; e ao descobri-la com outro, você usa-a para cortar fora o traiçoeiro coração dela."

O assassino diz para si mesmo, ao justificar-se: a razão pela qual eu estava trabalhando tanto era para ter forças para comprar algo bonito para ela, foi por essa razão que eu me levantei de manhã, e foi por essa razão que eu comi, para ter forças para ir trabalhar. Foi por essa razão que eu fiz a barba: para ficar bonito para ela. E quando ela me traiu, usei a mesma faca para ter certeza que ela não ia dar seu amor a mais ninguém.

E assim o dramaturgo, aquele autor de *blues* lá dentro de nós, lança mão da faca como corporificação e ao mesmo tempo testemunho do intercâmbio, modificando sutilmente sua finalidade no decorrer do drama. A faca se torna, na realidade, congruente com a linha do baixo na música. Pois é a linha do baixo, e não a melodia, que dá força à música e nos comove. O agudo pode ser bonito, mas é afinal arbitrário se não ligado à inevitabilidade do impulso, do impulso-para-a-resolução, que é o baixo. A inevitabilidade, a revelação do significado profundo do ordinário (o agudo sendo o ordinário), é que dá à música de Bach todo o seu poder. As fugas, as tocatas, as maiores obras de toda a música ocidental são comoventes na medida em que a linha do baixo é comovente.

A tragédia do assassinato comove na medida em que a ironia da faca recorrente é comovente. A aparição da faca é a tentativa da mente ordeira e afrontada de confrontar o espantoso. Nessa tentativa, nossa mente racional não será de ajuda alguma. O espantoso e o inevitável pertencem à província do teatro e da religião.

A maioria dos grandes dramas versa sobre algum tipo de traição. Alguém chegou para Arthur Miller após uma estréia e falou: "Foi uma boa peça, mas você não podia chamá-la de '*A vida do caixeiro-viajante*'?" Só que uma peça não trata de coisas boas que acontecem com pessoas boas. Uma peça trata de coisas bastante terríveis que acontecem com pessoas que são tão boas, ou não tão boas, quanto nós mesmos.

Os russos dizem: "Noiva risonha, esposa chorosa / noiva chorosa, esposa risonha". O casal que escreve sua própria cerimônia de casamento terá, podemos predizer, um tempo turbulento à sua frente.

Essa suposta capacidade de desviar-se, de abrir mão do ritual, vem de uma crença equivocada em nossos próprios poderes e de uma compreensão equivocada da graça pessoal. Está fora de contexto e é triste, como o espectador num espetáculo de mágica que segreda: "Sabe, ele na realidade não faz aquele pato desaparecer."

Ora, é claro que o mágico não faz aquele pato desaparecer. O que ele faz é algo de muito mais valor: fornece um momento de felicidade e espanto a alguns que se encantam com ele.

Ao interromperem sua descrença — ou melhor, ao interromperem sua razão — por um instante, os espectadores são recompensados. Cometem um ato de fé, ou de submissão. E tal como aqueles que se erguem renovados da oração, suas orações são respondidas. Pois a finalidade da oração não é, afinal, provocar uma intervenção no mundo material, e sim aliviar durante essa oração sua confusão, fúria e tristeza diante da própria impotência.

De modo que a finalidade do teatro não é remendar o tecido social, nem incitar os menos perceptivos a acordar e sentir o cheiro do café, nem pregar sobre os encantos (ou fardos) da vida de classe média para os convertidos. A finalidade do teatro, como da mágica, como da religião — essa trindade de arreios —, é inspirar uma reverência purificadora.

O jovem intelectual diz: "Para quê ir ao velório, para quê atingir o Shiva, ir ao enterro, para quê papaguear tradicionais votos matrimoniais? Não tenho nada a dizer no velório, nada que eu diga fará diferença no Shiva, e essa cerimônia matrimonial arcaica não se aplica a mim."

Isso não é sabedoria, e sim ignorância humana e um tipo de idolatria pessoal. *É claro* que o indivíduo é impotente quando confrontado com a morte — o que o levaria a pensar de forma diferente? Sua presença no Shiva, no velório, não é nem pretende ser uma negação. É uma *confissão* da impotência diante da morte; e ao se lançar mão de argumentos racionais como justificativa, está se perdendo totalmente de vista o cerne da questão.

Todos conhecemos o racionalista empedernido que vitupera contra a tradição religiosa, contra as conveniências históricas, contra a participação em qualquer ritual, grande ou pequeno — a Associação de Pais e Professores, o Comitê de Boas-

Vindas, o casamento, o enterro. Todos conhecemos essa pessoa, e muitos de nós somos essa pessoa, e alguns de nós somos essa pessoa às vezes. Essa pessoa chega ao túmulo solitária, raivosa e esgotada pela resistência a preceitos e atividades cujo cumprimento lhe teria tomado apenas uma fração de seu tempo e energia.

A heresia da era da informação não é nem que a razão vá triunfar, e sim que a razão *já* triunfou. Só que, como constatamos em nossas vidas, para cada mil vezes em que é empregada como racionalização, a razão é utilizada apenas uma vez para aprofundar nossa compreensão.

E a lição purificadora do drama é, em seu nível mais elevado, a falta de valor da razão.

Nos grandes dramas vemos essa lição sendo aprendida pelo herói. Mais importante ainda, nós mesmos sofremos essa lição, na medida em que elevamos *nossas* expectativas apenas para vê-las despedaçadas, na medida em que descobrimos que nos aferramos às conclusões erradas, e que, despojados de nossa arrogância intelectual, temos de reconhecer nossa condição pecaminosa, fraca e impotente — e que, depois de ter reconhecido isso, poderemos então encontrar a paz.

A canção das onze horas

É comum, nos filmes românticos, nos depararmos com a montagem. No filme romântico, "montagem" significa um ensaio cinematográfico sem diálogos, geralmente acompanhado de música sentimental.

A utilização desse termo nada tem a ver com seu sentido original tal como sugerido por Eisenstein. Originalmente o termontagem

mo significava a justaposição de duas imagens díspares e não-infletidas a fim de criar uma terceira idéia na mente do espectador para fazer avançar o enredo. (Um homem que está andando pela rua vira a cabeça e enfia a mão hesitantemente no bolso; plano de uma vitrine com um cartaz que diz "Liquidação"; o espectador pensa: "Ah, aquele homem gostaria de comprar alguma coisa.") A primeira idéia justaposta com a segunda faz com que nós espectadores criemos a terceira.

No filme romântico, a montagem nem sempre faz avançar o enredo — na realidade, geralmente não faz avançar o enredo — mas narra o suposto estado mental/emocional do protagonista, sem diálogos, com música, repetindo versões levemente diferentes da mesma idéia.

O herói do romance melancólico "recorda-se" de sua "perda" (insatisfação, amor ausente). Ele "se lembra" (a câmera mostra) de um saguão de hotel, duas pessoas se registrando na recepção; uma cena na praia, ao crepúsculo; uma ocorrência engraçada num restaurante. Tais cenas são repetitivas e não progressivas. Em geral não há razão alguma para que uma preceda ou se suceda à outra. Não formam uma progressão inevitável, estão simplesmente dispostas de forma bonita. Na realidade, a característica que mais identifica essa montagem é a capacidade de poder ser reestruturada à vontade — condição essa estranha ao drama, e característica mais da forma épica do que da dramática.

O filme *Conspiração do silêncio* é um drama soberbo, um *thriller* dramático magistralmente estruturado e executado. A certa altura, entretanto, o herói Spencer Tracy começa a narrar suas razões para ter vindo a Black Rock, sua situação emocional "antes que a história começasse", e como essa situação mudou por causa da "história". Essa cena, essa nódoa num filme sob outros aspectos soberbo, é o equivalente da montagem emocional.

Pouco nos importa a situação do herói "antes que a história começasse", e não queremos saber como ele se sentia, ou se sente, a respeito de si próprio antes de nos comunicar essa informação.[1]

Tal como a montagem emocional, esse discurso é aceito de boa-fé pela platéia, mas sem interesse. Por ser uma solução para a qual não existe um problema, a resposta a uma pergunta que não fizemos, ele é estranho à forma dramática.

A esse discurso, essa montagem no filme ou no palco, passei a chamar de "A morte do meu gatinho". Com freqüência contém a seguinte frase ou idéia: "Não sei por que eu estou lhe contando isso."

Num drama, por que razão um personagem (por definição, um personagem num drama está engajado numa busca estafante; Aristóteles dizia que o personagem *é* essa busca), por que razão esse personagem iria falar sem um bom motivo? E ainda assim esse momento é característico de muitos dramas e de algumas tragédias.

"Não sei por que eu estou lhe contando isso..." é uma das maneiras de se identificar uma montagem dessas. Uma alternativa seria "sabe, há alguns anos..." ou "quando eu era jovem..." ou "antigamente eu tinha um gatinho..." e planos de gente com os braços abertos, rodopiando em câmera lenta numa praia.

Essa narração descabida não apenas ocorre com regularidade em peças e filmes, como ocorre aproximadamente no mesmo lugar: a três décimos do final, pouco antes ou pouco depois do começo do terceiro ato. Por quê?

---

[1] Para que possamos nos identificar com o herói, ou seja, para ver sua história como sendo nossa, ele não pode ter *vivido* situação alguma antes do começo da história. Para que nosso processo seja o seu processo, tem de começar ao mesmo tempo.

Trata-se da excrudescência de um processo de maturação-ocorrência que não pode ser percebido diretamente, mas que há de ser inferido por causa de seus efeitos.

Se algo não pode ser explicado como um problema, talvez devamos tentar explicá-lo como uma solução.

Comecei a me perguntar se essa anomalia seria uma função de nossa consciência, um efeito colateral natural de nossa maneira de perceber os eventos. A estrutura dramática não é uma invenção arbitrária, nem ao menos consciente. É uma codificação orgânica do mecanismo humano de ordenar informações. Evento, elaboração, desenlace; tese, antítese, síntese; rapaz conhece moça, rapaz perde moça, rapaz conquista moça; primeiro ato, segundo ato, terceiro ato.

Há uma grande parábola de autoria de Tolstoi acerca de um homem que era muito, muito pobre. Ele tinha três pães pequenos e um biscoitinho. Chegou em casa depois de trabalhar nos campos e comeu um dos pães. Continuou com fome. De modo que comeu o segundo pão e continuou com fome. Comeu o terceiro pão. Aí comeu o biscoitinho e ficou satisfeito. Depois declarou: "Que idiota que sou. Devia ter comido o biscoitinho primeiro."

É assim que a nossa mente funciona. A mente humana não é capaz de criar uma progressão de números aleatórios. Há anos, alguns programas de computador foram projetados para fazer isso; recentemente descobriu-se que continham falhas: os números não eram verdadeiramente aleatórios. Nossa inteligência era incapaz de criar uma progressão aleatória, e portanto de programar um computador para fazer o mesmo.

Não percebemos o aleatório. Na ausência de fenômenos tornados significativos por serem a ela dirigidos, a criança irá ordenar eventos desconexos num todo dramático (um todo compreensível sob as normas do drama), e isso se chama neurose ou psicose.

Olhamos para nossos amigos que acabam de anunciar uma surpreendente separação e lembramo-nos de seu namoro, que culminou com o casamento; seus primeiros anos de casados, terminando com o nascimento do primeiro filho; e aquele estado de suposta plenitude, terminando com o anúncio do divórcio. Mais tarde talvez pensemos em namoro/casamento/a Nova Inamorata, e o drama será mais uma vez reordenado para se conformar ao modelo em três atos de tese/antítese/síntese.

É de nossa natureza elaborar a percepção em hipóteses, e depois reduzir essas hipóteses a informações em cima das quais possamos agir. Esse é nosso mecanismo de adaptação especial, equivalente ao vôo dos pássaros; é nosso instrumento de sobrevivência particular e único. E o drama, a música e a arte são uma celebração desse instrumento, exatamente como o maníaco vôo de acasalamento da galinhola ou o salto da baleia para fora d'água. O excesso de capacidade/energia/talento/força/amor é expresso por cada espécie de um modo específico. Nas cabras, pulando; nos seres humanos, criando arte.

Comecei a me perguntar se esse fenômeno a três décimos do final era indicativo de alguma necessidade humana. A que finalidade aquilo poderia atender? Que necessidade sua presença revelava? Dentro do drama ele parece comprovação da força da peça, do progresso inabalável rumo ao fim único: a meta única do herói. Aquela montagem emocional que põe a platéia para dormir.

O que aquilo poderia significar?

Começamos, ou estamos prestes a começar, o terceiro ato.

O herói e a platéia (como participantes aliados) acabam de "se alistar" para a parte mais difícil da jornada. O prêmio aumentou, a possibilidade de bater em retirada foi afastada, tudo é avidez ou temor, e ainda assim fazemos uma pausa. Tal como os viajantes na peça russa, paramos: de malas prontas para a jornada, com o carro lá fora, viramo-nos da porta e nos sentamos um pouquinho.

No drama, essa cena desajeitada e amadora nos detém por um instante e se explica a nós. "Quando eu era jovem, tinha um gatinho". "Sabe, antes de me meter nessa confusão, eu costumava pensar que..." E ainda: "Não sei por que eu estou lhe contando isso." Poderia tal discurso ser a sobrevivência do solilóquio?

Já se disse que um poema nunca é terminado; apenas abandonado. Tal como um poema, o drama é difícil de estruturar. A experiência me mostra que o dramaturgo se cansa justamente no mesmo ponto que o protagonista: ao encarar o terceiro ato. O ato já está esboçado; se bem que difícil, a tarefa está clara, e a própria clareza dessa tarefa é desanimadora.

Depois que o terceiro ato é planejado, para o bem ou para o mal, a peça está feita. O dramaturgo pode terminar o ato com quaisquer dons de diálogo e inventividade de que dispuser, mas os dados já foram lançados. O oleiro pôs o vaso no forno. Ainda assim, o ato tem de ser escrito (o vaso ainda tem de ser vitrificado), e o dramaturgo pensa, novamente: "Ah, qual é... está tudo em minha cabeça. Eu tenho mesmo que continuar? Vocês vão realmente me obrigar a escrever isso?"

"Pegar o tigre-pela-cauda", "prêmios-elevados-até-quase-não-serem-mais-reconhecidos"... o dramaturgo e o protagonista, encarando o terceiro ato, estão fatigados.

Por causa dessa fadiga, um anacronismo se interpõe.[2]

---

[2] Meu pai ciciava quando criança e, tal como Demóstenes, curou-se. Mais tarde tornou-se advogado e magnífico orador. Quando estava cansado, o ciciado voltava. Quando começaram a fazer automóveis, punham um porta-chicotes na frente — uma remanescência dos tempos antigos.

Talvez esta posição a três décimos do final seja uma memória racial que "ocupe o lugar" do solilóquio; sendo que essa memória deve ter raízes no drama antigo e, antes disso, nas práticas religiosas a partir das quais este se desenvolveu.

Pois o solilóquio é, em essência, uma confissão.

Por meio da remanescência o dramaturgo/protagonista confessa sua impotência em face dos deuses/os caminhos do palco/a existência.

Seu ápice é o discurso shakespeariano do Dia de Crispin Crispian, e sua decadência é "A morte de meu gatinho". É encontrado no posicionamento do *pas-de-deux* ou dueto final antes da conclusão maciçamente grandiosa do balé ou da ópera. E também encontrado na "canção das onze horas", esse componente básico da comédia musical, essa oferenda nostalgicamente emocional calibrada para preparar a platéia para a volta para casa.

Por que teria o solilóquio/confissão/profissão — que é o protagonista falando com Deus — morrido? Talvez, com o começo da alfabetização em massa, ele tenha se desligado do drama assim como o drama se desligou da celebração religiosa, e sobreviva numa forma mais convenientemente épica, como o romance.

E talvez essas suposições, caso sejam verdadeiras, sugiram alguma coisa sobre a natureza autonômica da evolução do drama.

O final da peça

Grande parte de nossa vida comunitária parece ser um concurso de mentiras: os tribunais, a política, a publicidade, a educação, o entretenimento. Tolstoi declarou que é um erro falar de "hoje em dia". Sendo assim, embora eu preferisse assegurar que nossa época é particularmente corrupta, devo curvar-me à sabedoria dele e dizer que isso (assim como você e eu) sempre foi assim.

É de nossa natureza, como sociedade, como seres humanos, homens e mulheres, mentir, adorar mentir, mentir para os outros, mentir para nós mesmos, e mentir a respeito de mentirmos ou não — se essa é nossa natureza, onde emerge a verdade?

Talvez naquele momento final em que o assassino pode admitir o crime, o político sua má-fé, o marido e a esposa suas infidelidades. E talvez nem aí.

A religião oferece o mecanismo purificador da confissão: o confessionário católico, o Dia da Expiação judaico, o testemunho batista. Os programas de "doze passos" baseiam-se, e têm sua origem, numa confissão de impotência. Em todos esses casos aliviamo-nos de nosso fardo — ou essa escolha nos é oferecida.

Pois não são as coisas que fazemos que nos ferem, como sentenciava Mary McCarthy, e sim o que fazemos depois delas.

E criamos a oportunidade de encarar nossa natureza, de encarar nossos atos, de encarar nossas mentiras com O Drama. Pois o assunto do drama é A Mentira.

Ao final do drama A VERDADE — que foi negligenciada, desconsiderada, desdenhada e negada — prevalece. É assim que sabemos que o Drama terminou.

Ele termina quando o oculto é revelado e nos sentimos inteiros, pois nós nos *lembramos* — nós nos lembramos de quando o mundo foi perturbado. Lembramo-nos da introdução Daquela Coisa Nova que desequilibrou um mundo que até então pensávamos estivesse funcionando bem. Lembramo-nos dos esforços cada vez mais vigorosos por parte do herói ou heroína (que apenas nos representam) de redescobrir a verdade e restaurar a platéia (nós) ao repouso. Além disso, num bom drama recordamos como cada tentativa (cada ato) parecia oferecer a solução, com que fascínio nós exploramos isso, e qual a decepção nossa (e do herói) ao descobrir que estávamos errados, até que:

Ao final da peça, quando parecia que já havíamos exaurido todas as avenidas de investigação possíveis, quando já estávamos sem recurso e sem concurso (ao que parecia), quando já estávamos quase impotentes, tudo se uniu. Tudo se uniu quando a verdade apareceu.

A essa altura, então, na peça bem desenvolvida (e, talvez, na vida honestamente analisada), compreenderemos que o que parecia acidental era essencial, perceberemos o padrão tecido por nosso próprio caráter e estaremos livres para suspirar ou lamentar. E aí poderemos ir para casa.

Índice

abstrações, 13, 29, 33
alucinógenos, 44
ansiedade, 21, 24-25, 51
anti-stratfordianos, 19-20, 21
anúncios, 58
Aristóteles, 32, 71
arte de embrulhar, 55
arte performática, 27, 55
arte. *Ver* verdadeiro drama
autocensura, 54-61
  e consumismo, 60-61
  e informação, 56, 57-58, 59
  e meios de massa, 55, 56, 57, 58-59
  e riqueza, 54-55
  e totalitarismo, 57-60

biografia, 33
bodes expiatórios, 29
Brecht, Bertolt, 49

Campbell, Joseph, 41
canalização, 21
carência de dramatização, 11-15
  como mecanismo de sobrevivência, 15, 17-18, 34, 73
  e estrutura dramática, 72-73
  e fenômenos impessoais, 11-14
  e religião, 18
  e super-histórias, 14-15
chauvinismo, 54
Christmas Carol, A (Dickens), 43
Cohan, George M., 39
comédia musical, 75
comunhão, 24
confissão, 75, 76
Conspiração do silêncio, 70
Course in Miracles, A, 43-44

deidade, busca de, 19-20, 49-50
  ver também fantasias de poder
descrença, suspensão de, 12, 28, 68
direito, 34
drama. *Ver* falso drama; verdadeiro drama

Eisenstein, 17, 69-70
espetáculo, 33
estrutura dramática, 66-67
  codificação na, 72-73
  e montagem, 69-75
  metáfora esportiva, 15-18
  ver também segundo ato; verdadeiro drama

falso drama: e ansiedade, 24-25
  e a mente inconsciente, 48-49
  e compulsão, 49-51, 52-53
  e gratificação imediata, 59-61
  e o mal, 32
  e opressão, 31-53
  e romantismo, 25
  políticos, 13
  ver também peças de mensagem; autocensura
fantasias de poder: e os anti-stratfordianos, 19-20
  e a ansiedade, 24-25
  e as peças de mensagem, 21-23
  e a tragédia, 22-23
  e o segundo ato, 40
  ver também deidade, a busca por,
fé, 43-44, 45
filmes de família, 43

Gang Comedy, 27
governo, 46, 59
  ver também política
Guerra nas estrelas, 43

Halberstam, David, 57
happenings, 27, 55-56
Hazlitt, 31
Herzl, Theodor, 23-24
Hitchcock, Alfred, 33
Hoffer, Eric, 31, 34

informação, 56, 57, 58-59, 69
Inimigo do povo, O, 45, 56

jornada do herói, 22
  e a verdade, 77
  e montagem, 70-71
  e mito, 41
  e o poder de resistência, 22-23
  o artista como participante, 23-24, 51-52
Karatê Kid, 43
King, Martin Luther, Jr., 23

Ledbetter, Huddie, 66

MacGuffin. *ver* problema
manipulação, 22-23, 26
McCarthy, Mary, 76
meios de massa, 55-59
  ver também falso drama
melodrama, 20-21, 22
meta final, 41
  ver também problema
mito, 21, 41
montagem, 17-18, 69-72, 73-75
Morte do caixeiro-viajante, A, (Miller), 56, 67
mudança social, 29-30, 68
  ver também peças de mensagem
multimídia, 27

peças de mensagem, 20-21, 22, 25, 32
  e a ansiedade, 23
  e a mente inconsciente, 47-48
  e a política, 32, 33
peças de "questão". *Ver* peças de mensagem

peças em um ato, 27
peças episódicas, 27
pintura engajada, 55
platéias: manipulação de, 23, 26
  criação de enredo por, 27-28
  e mudanças sociais, 29-30
  e problema, 33-34
política, 13
  e autocensura, 54
  e bodes expiatórios, 29
  e peças de mensagem, 32-33
  e romantismo, 25
  e segundo ato, 44
  problemas em, 27-29
  ver também governo
primeiro ato, 15, 39-40
  ver também estrutura dramática
problema, 27, 33-34
processo de "ajuda", 22-23
"programas de doze passos", 76
pseudo-arte. *Ver* falso drama

reencarnação, 19
religião: e reverência, 21, 31
  e a carência de dramatização, 18
  e a verdade, 76-77
  e o solilóquio, 75
resistência, 22-24, 42-43
reverência, 21, 31, 67, 68-69
ritual, 67, 68-69
romances, 75
romantismo, 21, 25
  montagem no, 69-71
  e segundo ato, 43-44, 45

segundo ato: elementos extemporâneos no, 39-40
  a meta do, 41, 42-43
  a questão no, 39-40
  e o romantismo, 43-44
  e reexame, 41-42, 44-45
  metáfora esportiva, 15-17
  ver também estrutura dramática
Shakespeare, William, 27, 29, 56
  anti-stratfordianos, 19-20, 21
  o solilóquio em, 75
solilóquio, 74-75, 76
Stanislavski, Bronislau, 26
super-história, 14-15

televisão, 55-56, 58
terceiro ato, 15, 42
  e montagem, 71-72, 73-75
  ver também estrutura dramática
Tolstoi, Leon, 41-42, 54, 72, 76
totalitarismo, 54-55
tragédia, 22
  e a verdade, 25, 26
  e o segundo ato, 45
  e o poder de resistência, 22-23
  e reverência, 21
  ver também verdadeiro drama

vanguarda, 54

verdade, 29-30, 49, 76-77
  e tragédia, 26
verdadeiro drama: normas
  estéticas no, 65-66
  a traição no, 66-67
  como comunhão, 24, 56-57
  como mecanismo de sobrevivência, 34
  como processo, 60
  como um tempo para sonhar, 29
  e a jornada do herói, 22-23, 24
  e a verdade, 26, 49, 75-77
  e o poder de resistência, 22-23
  e equilíbrio consciente/inconsciente, 47-48, 50-52
  e reverência, 21, 31, 67, 68-69
  e ritual, 67-69
  o encanto como finalidade do, 30-31
  problemas no, 27, 33-34
  suspensão de descrença no, 68
  ver também segundo ato
violência, 50, 52-53

Williams, Tennessee, 75

*O texto deste livro foi composto em Sabon,
desenho tipográfico de Jan Tschichold de 1964
baseado nos estudos de Claude Garamond e
Jacques Sabon no século XVI, em corpo 11/15
Para títulos e destaques, foi utilizada a tipografia
Frutiger, desenhada por Adrian Frutiger em 1975.*

*A impressão se deu sobre papel Pólen Bold 90g/m²
pelo Sistema Cameron da Divisão Gráfica
da Distribuidora Record.*